ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

3–4
1954

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL I

3—4

IULIE-DECEMBRIE 1954

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

ACADEMICIAN G. OPRESCU — redactor responsabil; ION BREAZUL; ZENO VANCEA; K. H. ZAMBACCIAN, membru corespondent al Academiei R.P.R.; I. JALEA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; S. ALTERESCU; MIRCEA POPESCU.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUMAR

G. OPRESCU, Progresele înfăptuite în domeniul artei și al cercetărilor de artă în cei 10 ani de la 1944 pînă astăzi 7

ARTĂ POPULARĂ

GHEORGHE FOCȘA, Elemente decorative în arhitectura populară din zona etnografică a Jiului de Sus 25

NICULAE DUNĂRE, Aspecte ale artei populare în raionul Beiuș, regiunea Oradea 47

ARTE PLASTICE

CORINA NICOLESCU, Locuințe domnești în cuprinsul mănăstirilor în veacurile XV—XVII 63

ȘTEFAN BALȘ, Vechi locuințe boierești din Gorj 83

LELIA RUDAȘCU, Contribuție la cercetarea perioadei de formație a lui Nicolae Grigorescu 97

REMUS NICULESCU, Începuturile sculpturii statuare romînești . . . 105

MIRCEA POPESCU, Dezvoltarea picturii istorice romînești în secolul al XIX-lea 117

ION FRUNZETTI, Pictorul bănățean Nicolae Popescu (1835—1877) 129

RADU BOGDAN, Pictura lui Jean Al. Steriadi. La împlinirea a cincizeci de ani de activitate creatoare 147

EUGEN SCHILERU, Centenarul muzeului Brukenthal 169

TEATRU

SIMION ALTERESCU, Date despre cîțiva actori realiști de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX 187

MIHAI FLOREA, Contribuția lui Ion Eliade Rădulescu la dezvoltarea teatrului romînesc 203

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ

M. A. MUZICESCU și N. MISSIR, Eduard Wachman și începuturile concertelor simfonice la București 217

DIN PROBLEMELE CRITICII DE ARTĂ SOVIETICĂ

G. OPREȘCU, Sprijinul istoricilor și criticilor de artă sovietici în formarea unei juste înțelegeri a artei noastre plastice clasice 233

NOTE ȘI DOCUMENTE

Cea de a treia ședință lărgită a etnografilor (*Paul Petrescu*) 243
Vera Muhina (*I. Jalea*) 246
B. D. Grekov, istoric de artă (*M. Berza*) 248
Date necunoscute despre un centru de olari din Ocna Sibiului (*Cornel Irimie* și *Iuliu Bielz*) 250
Elemente de arhitectură și decorative de pe valea Cașinului (*Károly Kós*) 254
Ornamentica figurativă la mobilierul religios în secolul al XVI-lea în Moldova (*Florentina Dumitrescu*) 260
Miniaturistul Mondonville (*R.N.*) 262
Date noi despre Sava Henția (*M. P.*) 265
În legătură cu testamentul lui Nicolae Grigorescu (*Theodor Enescu*) . . . 269
Opere de Anton Chladek, puțin cunoscute (*Radu Ionescu*) 270
Un dramaturg ignorat: Iordache Golescu (*Florin Tornea*) 272
În legătură cu trupele actoricești ambulante la sfîrșitul secolului trecut (*Anca Costa-Foru*) 275

RECENZII

G. S. MASLOVA, Ornamentul popular al carelienilor de pe Volga superioară (*Boris Zderciuc*) 277
M. P. TAPENCO, Arhitectura Bulgariei (studiu) (*Boris Zderciuc*) 278
Revistele Institutelor de artă din Praga, Varșovia și Budapesta (*Mihai Pop* și *Barbu Brezianu*) 281
Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. dela înființare pînă la 23 august 1954 . . . 287

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROGRESELE ÎNFĂPTUITE ÎN DOMENIUL ARTEI ŞI AL CERCETĂRILOR DE ARTĂ ÎN CEI 10 ANI DE LA 1944 PÎNĂ ASTĂZI

de ACADEMICIAN G. OPRESCU

23 August a deschis o perioadă nouă în istoria ţării noastre. Eliberat de către armata sovietică biruitoare, poporul nostru muncitor a păşit de îndată, sub conducerea partidului, la lupta pentru dărîmarea vechii orînduiri şi construirea unei orînduiri noi, socialiste. Pe plan politic şi social, prima etapă a acestei perioade, cuprinsă între anii 1944 — 1948, a corespuns desăvîrşirii revoluţiei popular-democratice, cuceririi depline a puterii politice în stat de către clasa muncitoare prin înlăturarea monarhiei şi proclamarea Republicii Populare Romîne la 30 decembrie 1947.

Odată cu preluarea puterii de către clasa muncitoare s-au creat şi condiţiile înfăptuirii unei revoluţii culturale care a trezit milioane de oameni la viaţa culturală, care a făcut din literatură, teatru, muzică, pictură, bunuri ale întregului popor muncitor. «Arta aparţine poporului — spunea Lenin. Prin rădăcinile ei cele mai adînci, ea trebuie să pătrundă în însuşi grosul maselor largi muncitoare. Ea trebuie să fie pe înţelesul acestor mase şi iubită de ele. Ea trebuie să unească simţirea, gîndirea şi voinţa acestor mase, să le ridice»[1]. Principiile de mai sus au constituit o călăuză permanentă în politica dusă de partid şi guvern pe tărîm cultural.

★

Preocupările regimului de democraţie populară pentru activitatea artistică din ţara noastră s-au orientat în mai multe direcţii. O primă formă pe care au luat-o aceste preocupări a constat în crearea acelor condiţii care să facă posibilă şi să stimuleze manifestarea capacităţii creatoare a poporului în domeniul artei. Astfel, în activitatea căminelor culturale, a cluburilor, a caselor de cultură, un loc foarte important îl ocupă tocmai organizarea de manifestaţii artistice şi preocuparea de a descoperi şi stimula talentele din mase. Rezultatele acestei politici au fost dintre cele mai rodnice. În cadrul concursurilor de coruri şi dansuri organizate de căminele culturale şi de organizaţiile de masă, precum şi în cadrul expoziţiilor de artă populară, au ieşit la iveală numeroase talente şi creaţii de o deosebită calitate artistică. O expresie a faptului că stimularea creaţiei de masă în domeniul artei populare a devenit o problemă de stat o constituie şi înfiinţarea Casei centrale a creaţiei populare, al cărei obiectiv principal este

[1] Lenin despre literatură, 1949. Ed. P.M.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndrumarea și promovarea talentelor din mase. Totodată, pentru formarea și orientarea cadrelor necesare, au luat ființă numeroase școli populare de artă, unde se cultivă și se dezvoltă tradițiile poporului, pe tărîmul creației artistice.

Grija pentru conservarea și valorificarea patrimoniului pe care-l reprezintă arta populară se oglindește și în importanța crescîndă care este acordată muzeelor de artă populară și secțiilor de artă populară din muzeele regionale, pentru îmbogățirea colecțiilor cărora statul le alocă fonduri importante. Din simple depozite, colecții sau expoziții, muzeele acestea au devenit adevărate centre de studiu și cercetare a artei populare, precum și una din cele mai bogate surse de documentare puse la dispoziția celor care cercetează și valorifică creația artistică populară. În același timp, muzeele de artă populară își îndeplinesc într-o tot mai mare măsură rolul lor de a educa în rîndurile vizitatorilor sentimentul de dragoste față de arta populară și față de creatorii ei.

Producția și creația obiectelor de artă populară au luat și ele forme noi. În numeroase centre de veche tradiție artistică au luat ființă ateliere cooperatiste de producție artistică. Membrii lor sînt recrutați tocmai dintre cei mai valoroși creatori populari. Cu experiența și talentul lor, cu mijloace tehnice avansate, ei făuresc astăzi obiecte de artă în care valorifică elementele tradiționale, adaptîndu-le totodată noilor condiții de viață.

Pe treapta cea mai largă a producției industriale, specificul artei populare este de asemenea din ce în ce mai mult pus în valoare în producția obiectelor de larg consum. Prin industrie și cooperație, tezaurul artei populare devine un factor puternic de îmbogățire și înfrumusețare a vieții poporului muncitor, ale cărui cerințe, în noile condiții create, cresc necontenit.

Toate aceste acțiuni impun însă o temeinică cunoaștere a celor mai valabile tradiții culturale și artistice, deoarece noua cultură și artă se întemeiază pe valorificarea acestora. De aceea cercetarea și studierea sub toate aspectele a fenomenelor artei populare este o problemă de o mare însemnătate. Din această perspectivă trebuie privită activitatea și contribuția adusă în acest domeniu de cercetările efectuate în cadrul secției de artă populară a Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R.

Pînă la 23 August 1944 cercetările pe tărîmul artei populare erau cu totul nesistematice, iar interpretarea dată rezultatelor obținute se făcea de pe poziții idealiste și arhaizante. O cotitură hotărîtoare s-a făcut în această privință prin felul în care au fost concepute și organizate cercetările de artă populară în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. Pornite sistematic și menite să acopere treptat întregul teritoriu al țării, aceste cercetări se fac pe baza concepției că între fenomenele de artă și condițiile social-istorice există o strînsă legătură, astfel încît primele nu pot fi just înțelese și explicate fără cunoașterea împrejurărilor sociale și economice care le-au condiționat apariția și dezvoltarea. În acest chip orientate, cercetările întreprinse în cadrul Institutului prezintă un triplu interes: istoric, etnografic și artistic. Prin cunoașterea elementelor care condiționează manifestările artistice populare și care se oglindesc în fiecare din aspectele lor, cercetările în acest domeniu contribuie la lămurirea problemelor de etnogeneză și de formare a specificului etnic. Așa de pildă, studiul unor elemente etnografice de pe monumentul de la Adam-Clissi, studiul ceramicii negre din Moldova, sau studiul asupra opincilor la romîni, reprezintă noi contribuții la cunoașterea istoriei formării poporului nostru. Pe de altă parte, cunoașterea condițiilor istorice care imprimă obiectelor de artă populară un anume conținut și o formă anumită, cunoașterea zonelor etnografice, studierea întregului proces tehnologic al mește-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

șugurilor artistice populare, analiza ornamenticii populare alcătuiesc, toate laolaltă, un material care deschide noi perspective în îndrumarea și dezvoltarea în condițiile de astăzi a creațiilor de artă populară. Acest lucru este cu putință, deoarece scopul cercetărilor Institutului nu este de a idealiza formele artistice arhaice sau de a reînvia în mod artificial o activitate desfășurată în formele industriei casnice, ci de a selecționa ceea ce este mai valoros și tipic pentru diferitele perioade istorice.

Rezultatele cercetărilor Secției de artă populară a Institutului pot astfel servi și celorlalte discipline care urmăresc scopuri asemănătoare, precum și instituțiilor și activiștilor în domeniul culturii, artei, industriei ușoare etc. Temele urmărite pe teren — arhitectura și organizarea locuinței populare, costumul, țesăturile și ornamentica populară, tehnica meșteșugurilor artistice — precum și numeroasele lucrări redactate, oferă un material care poate contribui la rezolvarea unor probleme actuale de arhitectură și a unor probleme ale industriei ușoare ale cooperativelor, atelierelor de stat etc. Datele culese cu privire la arhitectura populară în zona Jiului superior sau în Regiunea Autonomă Maghiară, la arhitectura și organizarea interiorului locuinței pe Valea Bistriței, materialele adunate cu privire la costum, țesături și broderii populare etc., își pot afla o aplicare practică imediată. Astfel, cercetările de artă populară redau maselor poporului propriile lor creații, ajutîndu-le să valorifice ceea ce au făurit în decursul a zeci și sute de ani. Semnificativ pentru spiritul în care sînt duse cercetările de artă populară în Republica Populară Romînă este și faptul că ele înglobează într-un plan unitar, alături de arta poporului romîn, arta minorităților naționale. O deosebită atenție este dată în cursul cercetărilor, efectuate adesea de echipe mixte, problemei legăturilor dintre arta populară romînească și arta populară a minorităților naționale — secui și sași în Ardeal, huțuli în nordul Moldovei etc.

Dar noile condiții de viață, proprietatea obștească, munca în colectiv, tehnica avansată și noua ideologie deschid căi noi dezvoltării creației artistice populare. Preocupat și de aceste probleme, Institutul și-a extins cercetările în satele cu gospodării agricole colective spre a surprinde procesul de transformare a creației artistice populare, apariția unor elemente noi în acest domeniu. Studierea acestui fenomen va face cu putință găsirea celor mai bune metode ce trebuie folosite pentru orientarea artei populare pe un drum rodnic.

Cercetările Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. în domeniul artei populare, activitatea muzeelor de specialitate, acțiunea pentru stimularea creației artistice populare întreprinsă pe linia organelor de stat și a organizațiilor de masă, îmbinarea permanentă între știință și practică constituie tot atîtea mijloace care au contribuit în anii din urmă la dezvoltarea manifestărilor de artă populară și care asigură progresul lor continuu și în viitor.

Spiritul nou care însuflețește munca științifică din toate domeniile a făcut ca în ultimii 10 ani să se ajungă la o poziție mai justă și în ceea ce privește cunoașterea artei feudale. Activitatea științifică desfășurată în trecut în acest sector, deși considerabilă ca volum, era unilaterală și plină de inegalități. Astfel, dacă în unele genuri, ca de pildă în domeniul arhitecturii și picturii religioase s'au făcut cercetări mai întinse, aspecte la fel de importante ale artei din epoca feudală, cum sînt arhitectura civilă, sculptura, miniatura de manuscrise și artele decorative, au fost mult mai puțin studiate sau chiar cu totul neglijate, datorită în bună parte concepției greșite a istoriografiei burgheze, care identifica arta din epoca

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

orînduirii feudale cu arta religioasă. Tot din aceste motive nu a fost întreprinsă o lucrare de ansamblu care să prezinte arta de pe întreg cuprinsul țării noastre ținîndu-se seama de dezvoltarea istorică a societății feudale și de legăturile strînse cu arta minorităților naționale (sași, unguri, armeni), precum și a popoarelor învecinate (ruși, bulgari, unguri, polonezi). Două sînt de aceea obiectivele principale ale cercetătorilor artei feudale, care lucrează mai ales în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R.:

a) cunoașterea cît mai deplină a tezaurului de artă creat de poporul nostru în lungul răstimp al Evului Mediu;

b) explicarea acestor creații artistice în lumina dezvoltării societății romînești.

Cum era și firesc, cercetările Institutului nostru s-au îndreptat cu deosebire asupra acelor probleme și domenii pe care istoriografia de artă din trecut le-a neglijat. Cu un interes din ce în ce mai mare este studiată perioada începuturilor artei feudale romînești, în legătură cu care o însemnată contribuție este adusă de săpăturile arheologice sistematice, menite să scoată la lumină vestigiile așezărilor medievale de pe teritoriul țării noastre. De pe acum se poate afirma că rezultatele obținute în urma săpăturilor întreprinse de arheologii din țara noastră, sub auspiciile Institutului de istorie al Academiei R.P.R., aduc servicii deosebit de prețioase pentru cunoașterea epocii atît de obscure a formării poporului romîn.

Cercetătorii artei din epoca feudală acordă de asemenea o tot mai mare atenție studierii arhitecturii civile și în genere cercetării atente a aportului meșterilor locali la încetățenirea elementelor laice în arta noastră, urmărindu-se apariția și înmulțirea elementelor realiste în tot cursul feudalismului și în deosebi în secolul al XVIII-lea — epocă de tranziție spre arta modernă romînească.

În domeniul publicațiilor, bilanțul se prezintă pînă acum mai slab. Lucrul se explică atît prin efortul cercetătorilor de a-și însuși noi metode de interpretare și valorificare a creațiilor artistice, cît și prin necesitatea evidentă a unei largi documentări prealabile, pe baza unor întinse cercetări pe teren. În secția de artă feudală a Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R., s-a început într-adevăr o muncă sistematică, de cunoaștere adîncită a operelor artistice ale Evului Mediu. În fiecare vară, colective ale secției cercetează pe teren monumentele cîte unei regiuni. Această acțiune, programată astfel încît să cuprindă toate regiunile țării, va face cu putință elaborarea pe baze cu adevărat științifice a unor studii de sinteză asupra istoriei artei feudale pe teritoriul Republicii Populare Romîne. Rezultatele cercetărilor întreprinse pînă în prezent în regiunile Craiova și Suceava, în orașul Iași și în unele zone ale regiunilor Pitești și București, sînt consemnate într-o serie de studii parțiale și de articole și comunicări ale Secției. Pe lîngă aceasta, a fost alcătuită o monografie a mînăstirii Dragomirna și a fost redactat volumul închinat artei feudale din Manualul de istoria artei romînești pregătit de Institut — primă încercare de a îmbrățișa într-o operă unitară fenomenul artistic de la noi. În legătură cu comemorarea a 450 de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare, colectivul a alcătuit un repertoriu științific al monumentelor și obiectelor de artă din epoca lui Ștefan cel Mare.

Acțiunea de păstrare și de valorificare a operelor de artă din epoca feudală este urmărită și pe alte căi. Cu începere din anul 1952, Comisia științifică a muzeelor, monumentelor istorice și artistice de pe lîngă Academia R.P.R., a pornit la inventarierea întregului patrimoniu artistic din țara noastră. Rezultatele anchetelor efectuate pe teren au fost completate cu cercetări făcute în biblioteci și arhive, astfel încît toate monumentele valoroase ale trecutului, despre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care s-a putut aduna o informație suficientă, vor putea trece în scurtă vreme sub paza unei noi legi, aflată ea însăși în curs de elaborare.

Valorificarea artei feudale este urmărită și de muzeele noastre, în cadrul cărora se organizează secții speciale, rezervate producției artistice a Evului Mediu. Orînduirea acestor secții se face pe baza unor tematici precise, astfel încît să fie ilustrate problemele în legătură cu formarea, dezvoltarea și raporturile dintre arta romînească, arta minorităților naționale și cea a popoarelor vecine. Totodată expunerea obiectelor se face în legătură cu cadrul istoric general, ținîndu-se seama de dezvoltarea societății feudale în toate fostele provincii ale țării noastre.

Tezaurul artistic al Evului Mediu nu trebuie însă să fie doar un prilej de studiu sau de contemplare estetică. El trebuie să rămînă viu și în alt sens. Elementele moștenirii artistice din epoca feudală pot fi fructificate de creația artistică actuală. Conștienți de aceasta, artiștii noștri se preocupă într-o măsură tot mai mare de problema valorificării acelor elemente care îi pot ajuta în exprimarea bogată a conținutului nou al vieții din zile noastre.

★

Reînnodînd legătura cu marea tradiție artistică a poporului și îndrumate și sprijinite de partid, artele plastice sub toate formele lor: pictură, sculptură, grafică — au pornit în anii de după eliberare pe calea unei deosebite înfloriri. Viața însăși prefacerile adînci intervenite în structura statului nostru, orizonturile noi ce se deschideau în fața poporului au determinat linia de dezvoltare a artelor plastice. În atmosfera clocotitoare de viață, plină de entuziasmul muncii creatoare a oamenilor ce-și făuresc propriul destin, au devenit anacronice și meschine preocupările pentru o artă intimistă, cedată virtuozităților formale, ce caracterizează în deosebi epoca dintre cele două războaie mondiale. Totuși, în primii ani de după eliberare, manifestările formaliste și cosmopolite erau departe de a fi biruite. Munca de educare a creatorilor de artă într-un spirit nou a constituit de aceea o preocupare importantă a partidului. Un rol hotărîtor în îndrumarea lor l-au avut istoricele rezoluții ale Partidului Comunist al Uniunii Sovietice în problemele de artă.

Dezbaterile ideologice care au continuat pe scară tot mai largă și materialul documentar publicat, au jucat un rol important în lupta artiștilor împotriva lipsurilor lor din trecut.

Presa de partid a contribuit prin articole publicate în paginile sale la clarificarea problemelor privind arta, cît și critica de artă. Pe de altă parte, apariția revistei « Probleme de literatură și artă » și publicarea a numeroase studii și articole sovietice privitoare la problemele de estetică și teoria artei au pus la îndemîna creatorilor plastici tezaurul experienței artei și esteticii sovietice, le-au lărgit orizontul, au contribuit să-i înarmeze cu cunoașterea metodei realismului socialist, unica metodă de creație ce poate sta la temelia unei arte menite a sluji cauza poporului, cauza socialismului.

În urma reformei generale a învățămîntului din 1948, a fost restructurat și învățămîntul artistic. În școlile medii nou înființate, ca și în institutele de artă, a intrat un mare număr de tinere talente ridicate din rîndurile clasei muncitoare și ale țărănimii muncitoare. Artiștilor noștri li s-a dat posibilitatea să ia contact cu realitatea, să meargă acolo unde viața nouă pulsează mai puternic: în uzine, în mine, pe șantierele naționale. În 1949 a fost creat « Fondul plastic », organ de stimulare și sprijinire a creației plastice. S-au înființat de asemenea ateliere colec-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tive de creaţie în toate ramurile de artă. Statul a stimulat creaţia plastică, dînd comenzi şi acordînd artiştilor merituoşi distincţii, premii, precum şi titlul de « Laureat al premiului de stat ».

Urmînd experienţa artei sovietice, bazată pe învăţăturile leninist-staliniste despre moştenirea culturală, partidul a arătat artiştilor plastici, în procesul de făurire a unei arte noi socialiste, însemnătatea tradiţiei realiste şi progresiste a artei clasice a trecutului şi în primul rînd a artei naţionale. Pictorii şi sculptorii au fost îndrumaţi să înveţe din lecţiile de atitudine cetăţenească, de patriotism, de înaltă conştiinţă artistică şi măestrie realistă ale unor creatori ca Rosenthal, Aman, Grigorescu, Andreescu, Luchian, Băncilă, Georgescu, care au fost prezentaţi în adevărata lor lumină pentru prima oară, alături de alţi artişti, atît în cadrul expoziţiei retrospective a picturii romîneşti din 1949, sau a expoziţiei graficii romîneşti din 1952, cît şi în expoziţiile comemorative ca aceea consacrată lui Ion Andreescu din 1949, sau ca expoziţiile Sava Henţia şi Octav Băncilă din 1954. Orientarea sănătoasă a noii arte plastice romîneşti, primele succese obţinute de către pictori, sculptori şi gravori pe calea realismului socialist au făcut posibilă, în iarna 1949—1950, organizarea Expoziţiei de artă a Republicii Populare Romîne la Moscova. Primirea călduroasă făcută de oamenii sovietici acestei expoziţii, precum şi aprecierile criticii de artă sovietice care, subliniind bogatele posibilităţi artistice ale poporului romîn, indica totodată, în spirit constructiv, unele slăbiciuni inerente începutului de drum, au constituit pentru artiştii noştri un imbold preţios şi un izvor nesecat de învăţături.

Cum era şi firesc, muzeele de artă au cunoscut, mai ales după proclamarea Republicii Populare Romîne, o nouă şi puternică dezvoltare. Şi în acest domeniu lipsa de interes a guvernelor trecute pentru arta naţională şi pentru instruirea publicului şi a artiştilor tineri se oglindise din plin în bugetele insuficiente acordate muzeelor, şi aşa mici şi necorespunzătoare, în neîngrijirea şi lipsurile în care erau lăsate colecţiile şi localurile acelor muzee. Situaţia aceasta s-a schimbat cu desăvîrşire sub regimul de democraţie populară, care vede în muzeu un factor important în acţiunea de largă difuzare a bunurilor culturii şi artei. Muzeele din trecut au fost transformate sau aşezate în noi localuri proprii şi încăpătoare, ele au fost totodată dotate cu opere semnificative şi prevăzute cu un personal ştiinţific capabil pe de o parte să conserve în bune condiţii şi să expună sistematic operele existente şi, pe de altă parte, să explice vizitatorilor operele de artă ce sînt expuse. Sume neobişnuit de însemnate au fost şi sînt alocate pentru amenajarea muzeelor şi pentru îmbogăţirea colecţiilor lor. Caracteristic pentru noua concepţie care prezidează în acest domeniu este faptul că au fost organizate sau sînt pe cale de organizare muzee, nu numai în centrele importante ale ţării — Bucureşti, Iaşi Cluj, vechi capitale de provincie — dar şi în alte oraşe care se dezvoltă tot mai mult, cum sînt Oraşul Stalin, Arad, Timişoara, Oradea, Tg. Mureş, Craiova, Ploeşti şi Sibiu. Cea mai de seamă realizare în acest sector rămîne însă crearea Muzeului de artă al Republicii Populare Romîne, în cadrul căruia locul cel mai de seamă a fost rezervat Galeriei de artă naţională. Prin cuprinsul lui, Muzeul de artă al R.P.R., care oferă pentru întîia oară privirilor poporului nenumărate capodopere ale artei romîneşti şi universale, a devenit un model şi un îndemn pentru creatori în lupta lor pentru o artă realistă. Aceeaşi politică de valorificare a patrimoniului artistic naţional şi de îmbogăţire a colecţiilor publice este ilustrată şi de dezvoltarea pe care a luat-o de pildă Cabinetul de stampe al Academiei R.P.R. În această colecţie a fost pe de o parte clasat şi organizat cu grijă materialul existent, ceea ce a dus la descoperirea a o serie de date noi cu privire la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

istoria începuturilor artei noastre moderne, iar pe de altă parte au intrat numeroase opere grafice ale clasicilor picturii noastre, ca, Theodor Aman, Jean Al. Steriadi, Gabriel Popescu, Iser, opere care permit o cunoaștere mai adîncită a activității acestor artiști. Achiziționînd în mod sistematic lucrări de gravori romîni, Cabinetul de stampe al Academiei R.P.R. urmărește întocmirea unei documentări cît mai depline asupra istoriei gravurii romînești de la origini pînă în prezent, constituind astfel sursa fundamentală de informație asupra unei însemnate părți a istoriei artei noastre.

O expresie a noii atitudini față de moștenirea artistică a poporului nostru și față de problemele dezvoltării artei în genere o constituie și activitatea desfășurată în cadrul Institutului de istoria artei în legătură cu istoria artei romînești în secolele XIX și XX. Și în acest domeniu Institutul de istoria artei, prin colectivul său de artă modernă și contemporană, și-a îndreptat în mod special atenția asupra acelor probleme care fuseseră ocolite sau falsificate de istoriografia de artă burgheză. Cercetările întreprinse au scos la iveală un mare număr de date istorice și de opere noi, conturînd adeseori biografii de artiști necunoscuți sau cunoscuți doar după nume și impunînd astfel reconsiderarea pe baze noi a unor întregi epoci din istoria artei romînești și îndeosebi a epocii începuturilor artei noastre moderne. Pornind în cercetările sale de la ideea că fenomenul artistic este în strînsă dependență de întreaga dezvoltare a societății și că deci izvoarele lui nu trebuie căutate în influențe dinafară, ci în primul rînd în transformările petrecute în structura societății, colectivul Secției de artă modernă și contemporană a putut stabili pe baza investigațiilor întreprinse că, atît în pictură cît și în sculptură, purtătorii tendințelor înnoitoare, realiste, în arta romînească sînt nu pictorii străini veniți la noi mai tîrziu, ci înșiși artiștii romîni ridicați din popor, care încă din secolul al XVIII-lea practicau o artă din ce în ce mai apropiată de viață și de adevăr. Cercetările Secției de artă modernă și contemporană au fost de asemenea orientate în direcția studierii mai atente a personalităților de seamă care au contribuit la dezvoltarea artei noastre, o deosebită atenție fiind acordată activității artiștilor din perioada revoluționară de la 1848, precum și marilor figuri ale picturii și sculpturii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea — Aman, Grigorescu, Andreescu, Ion Georgescu, D. Paciurea. Cercetările făcute au dovedit mai înainte de orice faptul că realismul nu constituie în arta noastră o apariție episodică, ci este, din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, însuși firul ei conducător. Ele au dovedit totodată că și în trecut, ca și astăzi, toate progresele în domeniul artei s-au înfăptuit numai pe calea cunoașterii adînci a vieții societății și pe calea participării active a artiștilor la lupta poporului. Monografiile și studiile redactate în cadrul Secției de artă modernă și contemporană — monografiile Rosenthal, I. Georgescu, D. Paciurea, J. Al. Steriadi, Camil Ressu, partea privitoare la secolele XIX și XX din Manualul de istoria artelor plastice romînești și studiul științific în curs de elaborare despre istoria picturii romînești în secolul al XIX-lea – pun în lumină tocmai această orientare realistă a artei noastre, precum și caracterul militant și educativ al celei mai bune părți din opera reprezentanților de frunte ai picturii și sculpturii romînești.

Pe aceeași linie se situează întreaga activitate publicistică desfășurată pe tărîmul artelor plastice. Revista Institutului « Studii și cercetări de istoria artei », revista « Arta plastică » a Uniunii artiștilor plastici, albumele și studiile monografice publicate în cadrul Editurii de stat pentru literatură și artă urmăresc același scop de popularizare a marii noastre tradiții realiste și de îndrumare sănătoasă a artiștilor plastici din zilele noastre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un rol însemnat în dezvoltarea artelor plastice îi revine Uniunii artiștilor plastici, creată în 1950, și care constituie organul de îndrumare și conducere a creației în acest domeniu pe întreaga țară.

Roadele acestei complexe și multilaterale acțiuni de valorificare a artei trecutului și de îndrumare a artiștilor plastici pe calea sănătoasă a realismului socialist nu au întîrziat să se arate în toate genurile artistice.

În pictură sînt tot mai numeroase operele care dovedesc că atenția pictorilor noștri s-a deplasat în mod hotărît dela pictura lipsită de conținut sau în care tema era doar un pretext pentru exhibiții formale, către subiecte în care viața și faptele muncitorului, ale țăranului, ale omului de știință etc. ocupă primul loc. Expozițiile anuale de stat ale artelor plastice care s-au ținut de la 1948 încoace oglindesc progresele înfăptuite pe calea analizei mai adîncite a temelor și a folosirii mijloacelor de expresie celor mai adecvate pentru reliefarea bogatului conținut de idei, astfel încît să se evite caracterul arbitrar și stridențele picturii moderniste din epoca anterioară.

Deosebit de semnificativ este faptul că în anii regimului de democrație populară iau o dezvoltare tot mai largă pictura istorică și pictura de gen, care fuseseră aproape complet părăsite de către arta burgheză dintre cele două războaie. Mari compoziții încearcă să oglindească așa cum se cuvine episoade dramatice din lupta pentru libertatea poporului, aspecte ale activității din ilegalitate a comuniștilor, precum și scene din viața de toate zilele a muncitorului, țăranului și intelectualului. Peisajul a căpătat și el o semnificație nouă, încetînd de a mai fi un gen în care se refugiau artiștii formaliști și devenind expresia dragostei de țară și a admirației pentru frumusețile naturii, văzută sub aspectul dinamic al transformării ei de către munca pașnică și creatoare a poporului muncitor.

Trebuie de asemenea subliniat cu deosebire faptul că la această nouă înflorire a picturii și în genere a artelor noastre plastice contribuie, alături de artiștii tineri, maeștrii ai picturii și sculpturii romînești din generațiile anterioare ca J. Al. Steriadi, Camil Ressu, I. Iser, C. Baraschi, Boris Caragea, G. Anghel, I. Jalea etc.

Regimul de democrație populară a deschis noi și bogate perspective și sculpturii romînești, care se afirmă tot mai mult, atît pe plan tematic cît și în ceea ce privește mijloacele de expresie. Creația în domeniul sculpturii a fost stimulată prin concursurile ținute în vederea ridicării de busturi și monumente marilor figuri ale clasei muncitoare, Marx, Engels, Lenin și Stalin, și unor însemnate personalități culturale ca Al. Pușkin, M. Eminescu, I. L. Caragiale, Ion Andreescu, precum și prin numeroasele comenzi efectuate de stat cu prilejul diferitelor expoziții cu caracter documentar și comemorativ, din țară și de peste hotare. Sculptorii sînt de asemenea chemați să contribuie prin arta lor la înfrumusețarea noilor construcții și amenajări urbanistice.

Ca și în domeniul sculpturii și al picturii, mari progrese au fost înfăptuite de grafica romînească. După mulți ani de opresiune fascistă, am putut asista și pe tărîmul graficii la reînvierea tematicii cu caracter social, continuîndu-se astfel bogata tradiție satirică a graficii romînești din trecut. Și în grafică s-au manifestat o vreme, cu toată justa orientare tematică, tendințe formaliste, care slăbeau forța combativă a imaginilor, făcîndu-se adesea confuzii și depărtîndu-le de înțelegerea maselor. Pentru remedierea acestor lipsuri, partidul a dus o luptă susținută, îndrumînd pe artiști pe calea realismului, inițiind dezbateri și acțiuni de lămurire, combătînd prin presă manifestările decadente și formaliste.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cele mai importante succese în grafică au fost înregistrate de caricatură, datorită participării active a artiștilor la problemele actualității, combativității lor crescînde și folosirii unor mijloace de expresie realiste care îmbină resursele desenului și ale culorii, renunțînd tot mai mult la caracterizările pur schematice. Însemnate progrese au fost înregistrate și în domeniul afișului, al gravurii și ilustrației de carte, genuri neglijate în perioada dintre cele două războaie și care și-au găsit în sfîrșit prețuirea meritată.

Deosebit de însemnate pentru îndrumarea vieții noastre artistice au fost plenarele pe țară din 1952 și 1954 ale Uniunii artiștilor plastici. Punînd în lumină succesele obținute, plenarele au subliniat totodată necesitatea combaterii necurmate a tendințelor formaliste și cosmopolite și au indicat drumul pe care trebuie să pășească cu și mai multă hotărîre artiștii noștri plastici: cunoașterea și înțelegerea profundă a vieții, sprijinirea elementelor ei înaintate, însușirea ideologiei și esteticii marxist-leniniste, studierea tezaurului artei plastice naționale și universale, în frunte cu arta realistă rusă a secolului al XIX-lea și cu arta sovietică. Cu toate lipsurile existente, succesele obținute pînă acum dovedesc că prin apropierea de viață, prin pătrunderea și înțelegerea fenomenelor vieții de pe poziția înaintată a unor creatori legați de cauza clasei muncitoare, artiștii noștri plastici pășesc ferm pe calea unei exprimări mai realiste, a unei măestrii artistice sporite. Din lupta consecventă împotriva influențelor curentelor decadente burgheze, artele noastre plastice au ieșit întărite, împrospătate, capabile să convingă și să emoționeze, să educe în spiritul socialismului masele largi ale oamenilor muncii.

Noile condiții create după 23 August 1944 și îndeosebi după preluarea puterii de stat de către clasa muncitoare au prilejuit adînci transformări și în mișcarea teatrală din țara noastră. Teatrul a devenit o adevărată tribună mobilizatoare și educativă, regăsindu-și astfel rosturile pe care le moștenise de la demnii lui făuritori — C. Caragiale, C. Aristia, Gh. Asachi, Eliade Rădulescu, V. Alecsandri.

Măsurile organizatorice inițiate de partid și guvern au favorizat acest proces, contribuind ca, în scurt timp, teatrul să devină o artă a celor mulți, o artă care să se adreseze maselor largi ale poporului. Naționalizarea teatrelor și înființarea unui mare număr de teatre de stat, atît în limba romînă cît și în limbile minorităților naționale, în cele mai importante centre muncitorești, dovedesc grija regimului de democrație populară pentru ridicarea permanentă a nivelului cultural al poporului.

O preocupare de căpetenie în opera de ridicare artistică a teatrului în țara noastră s-a manifestat prin grija pentru înnoirea bazei lui ideologice. În legătură cu aceasta s-a purces la revizuirea radicală a vechiului repertoriu, străin în mare parte de înțelegerea și gustul sănătos al poporului, și la alcătuirea unui repertoriu care să corespundă rosturilor artistice și educative ale teatrului. Cuprinzînd lucrările clasicilor dramaturgiei noastre, ale clasicilor dramaturgiei universale — de la Shakespeare la Gorki, de la Molière la Ostrovski și Gogol — la care se adaugă opere ale dramaturgiei sovietice și operele originale din ultimii ani, repertoriul a avut efecte dintre cele mai binefăcătoare, determinînd un reviriment și pe planul interpretării actoricești și al reprezentării scenice.

Pe scenele teatrului nostru se reprezintă astfel întreaga operă dramatică a lui I. L. Caragiale, într-o concepție interpretativă care pune în lumină tocmai conținutul de idei, marea forță satirică cu care autorul demască orînduirea burghezo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moșierească. Comediile lui Alecsandri, drama istorică «Vlaicu Vodă» a lui Davilla, satira lui Delavrancea sînt piese pe care teatrele își fac o cinste în a le înfățișa publicului.

Călăuziți de ideea leninistă potrivit căreia proletariatul nu-și poate făuri o cultură proprie decît pe baza preluării celor mai bune roade ale eforturilor depuse de milenii pe tărîmul culturii, oamenii de teatru de la noi prezintă publicului minunatele creații ale clasicilor dramaturgiei universale — Molière, Hugo, Shakespeare, Schiller, Goldoni, Lope de Vega, Lermontov, Ostrovski, Turgheniev, Cehov, Gogol, Gorki.

Ceea ce a contribuit într-o mare măsură la declanșarea unui proces de transformare, de înnoire, a concepției despre creația artistică a oamenilor de teatru de la noi, a fost pătrunderea în repertoriul teatrelor noastre a celor mai bune lucrări din literatura dramatică sovietică.

Un prețios ajutor în pătrunderea și înțelegerea justă a unei piese, a unui rol, în realizarea unor imagini artistice valabile le-a venit actorilor noștri din contactul cu noua dramaturgie originală. Însuflețiți în creația lor de un puternic spirit de partid și situîndu-se deschis pe pozițiile de luptă ale proletariatului, scriitorii noștri au reușit să îmbogățească an de an repertoriile teatrelor cu producții originale, inspirate din viața și eforturile oamenilor muncii din țara noastră pentru zidirea unei vieți libere, fericite. Muncitorii înaintați din «Minerii», «Cetatea de foc», «Schimbul de onoare» și «Mielul turbat», alături de țăranii muncitori din «Ziua cea mare», «Vadul nou», «Mireasa desculță» și «Vara furtunoasă» și de intelectualii cinstiți din «Iarbă rea», «Oameni de azi» și «Lumina de la Ulmi», sînt principalii eroi care populează dramaturgia originală de după 23 August.

Apariția în dramaturgie a omului nou, purtător al idealurilor revoluționare, luptător conștient și devotat pentru binele poporului, pentru triumful cauzei proletariatului sau prezentarea unor episoade din lupta ilegală a comuniștilor în timpul cruntei asupriri fasciste («Pentru fericirea poporului»), constituie o trăsătură cu totul nouă a creației noastre dramatice actuale în drumul ei de creștere spre o dramaturgie realist-socialistă. În piesele apărute în ultimii 10 ani s-a cristalizat tot mai mult caracterul social al conflictului sub diferitele aspecte pe care le îmbracă el în condițiile specifice ale societății noastre. Alături de asemenea lucrări ancorate în viața actuală, autorii noștri dramatici au pornit la evocarea unor figuri din trecutul istoric și la zugrăvirea unor perioade în care s-a afirmat cu tărie năzuința de totdeauna a poporului nostru spre libertate națională și socială («Bălcescu», «Ion Vod cel Cumplit», «Matei Millo»).

Paralel cu înnoirea repertoriului și determinat de ea, s-a înfăptuit treptat și procesul de înnoire a mijloacelor interpretative

Innoirea repertoriului a favorizat de asemenea procesul de transformare a conștiinței artistului, oferindu-i teme, situații și eroi, a căror rezolvare scenică i-a relevat numeroase posibilități, altădată înăbușite de formele așa zis «verificate» de interpretare. În fața teatrului nostru a stat în permanență în timpul acestor 10 ani experiența teatrului sovietic, a cărui esență este concentrată în sistemul lui K. Stanislavski, și care a indicat actorilor calea spre însușirea unor elemente noi în creația artistică.

Pentru a izbuti însă o interpretare și o reprezentare scenică veridică a situațiilor și oamenilor noi din dramaturgia actuală, actorii și regizorii au tins spre o cunoaștere creatoare a tuturor resorturilor sufletești și politice, particulare și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

generale, ce animă un om sau un conflict, dovedind astfel un ataşament sincer şi conştient faţă de cauza pe care eroul dramatic o apără. Acest ataşament le-a permis o întruchipare scenică însufleţită de ceea ce este caracteristic creaţiei noastre dramatice actuale: partinitatea. Spiritul de partid a dat şi dă manifestării artistice chezăşia că actorul nu va trăda şi denatura nici intenţiile autorului, nici mesajul eroului pe care îl înfăţişează. O cucerire esenţială în creaţia artiştilor noştri a fost considerarea, nu numai teoretică dar practică, a teatrului ca o artă colectivă, o artă care aparţine deopotrivă autorului, actorului, regizorului şi scenografului, în care deci toate aceste elemente sînt chemate să conlucreze la făurirea spectacolului.

Munca desfăşurată de-alungul acestor 10 ani pentru găsirea şi folosirea metodelor şi mijloacelor celor mai bune care să ducă la îndrumarea teatrului spre arta realismului socialist a fost sprijinită şi de un număr de lucrări teoretice — rod al unor neîntrerupte căutări şi cuceriri practice — ale oamenilor de teatru sovietici şi romîni («Viaţa mea în artă» de K. S. Stanislavski, «Stanislavski la repetiţie» de Toporkov). S-au tradus în întregime sau parţial operele celor mai valoroşi reprezentanţi ai dramaturgiei clasice ruse, sovietice şi universale (Shakespeare, Schiller, Goldoni, Lope de Vega, Beaumarchais, Lermontov, Turgheniev, Ostrovski, Gogol, Cehov, Gorki, Simonov, Korneiciuk, Lavreniev, Trenev etc.), precum şi lucrări ale scriitorilor progresişti din apus (Albert Maltz, Howard Fast, Gow şi d'Usseau, Armand Salacrou) şi-o serie de opere aparţinînd scriitorilor din ţările de democraţie populară (Hay Gyula, Gergely Sándor, Miroslav Stehlich, O. Vas).

Presa a venit în ajutorul activităţii teatrale prin articole de îndrumare ideologică şi artistică şi prin materiale legate de istoria, teoria, practica şi critica teatrală, traduse din revistele sovietice.

Orientîndu-şi activitatea în sensul indicaţiilor date de partid în scopul valorificării celor mai preţioase moşteniri ale tezaurului cultural al poporului nostru, Secţia de teatru a Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. a înscris în planul său de activitate teme variate privind atît istoria teatrului romînesc, cît şi teoria şi creaţia teatrală. O lucrare care va oferi un sprijin substanţial pentru alcătuirea unei istorii a teatrului romînesc este strîngerea, orînduirea cronologică şi interpretarea concepţiilor estetice teatrale ale clasicilor literaturii noastre, aşa cum au evoluat de-a lungul anilor. În legătură cu comemorarea celor mai importante evenimente şi a celor mai strălucite figuri din trecutul teatrului romînesc, colectivul Secţiei de teatru a alcătuit o monografie a Teatrului Naţional I. L. Caragale, în curs de tipărire, precum şi comunicări cu privire la activitatea lui Ioan Luca Caragiale, cu prilejul sărbătoririi centenarului naşterii lui.

În acelaşi spirit de preţuire şi repunere în valoare a celor care au făcut operă de ctitorie şi îndrumare a artei teatrale romîneşti sînt concepute şi lucrările pentru popularizarea, sub forma de monografii, a lui Costache Caragiale — de curînd apărută — şi Matei Millo. Aceste lucrări, alături de altele, cum sînt «Începuturile criticii teatrale la noi», «Influenţa teatrului clasic rus asupra realismului teatrului romînesc» sau «Elemente slave în manifestările de spectacol popular la populaţia din nordul Moldovei», urmăresc să înfăţişeze publicului adevărul istoric asupra dezvoltării teatrului romînesc ca o şcoală cu permanente aspiraţii spre realism, în luptă cu atitudinea ostilă a autorităţilor şi cu încercările de denaturare a adevăratei arte făcute sub regimurile trecute de diferitele şcoli şi curente moderniste.

2. — c. 1031

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În afara acestor studii, Secția de teatru dă atenție deosebită fenomenelor de artă contemporană. În planul ei de activitate sînt înscrise lucrări care urmăresc elucidarea unor probleme de ordin teoretic — « Caracterul social al conflictului dramaturgiei actuale » sau « Drama istorică contemporană » — sau de ordin practic — « Dezvoltarea artei scenice în ultimii 10 ani » — și care vor contribui la îmbogățirea repertoriului de lucrări cu caracter teatrologic și vor ilustra în același timp dezvoltarea pe baze noi a acestei științe în țara noastră.

Realizările obținute pînă acum în cadrul manifestărilor artistice teatrale ne îndreptățesc să vedem în teatrul nostru actual un teatru devenit factor important în opera de educare politică a maselor. Trăinicia și eficiența socială a teatrului romînesc reies din legătura lui de nezdruncinat cu poporul, a cărui viață și ale cărui aspirații le oglindește. Gustul pentru teatru, devenit în acești zece ani un fenomen de masă, este un indiciu al marii popularități de care se bucură astăzi teatrul în Republica Populară Romînă. Această popularitate se justifică prin caracterul nou al spectacolelor, radical deosebite de cele dinainte, prin conținutul lor și prin metodele folosite în elaborarea lor și care permit teatrului să-și exercite din plin funcția sa social-educativă. Chemarea adresată de partid cu cîțiva ani înainte lucrătorilor din domeniul teatrului, în care se spunea că teatrul trebuie să devină un bun al poporului, este într-o mare măsură îndeplinită. Rămîne ca slujitorii teatrului să-și continue neîncetat eforturile de perfecționare artistică, de ridicare a măiestriei lor la culmi și mai înalte, pentru ca, alături de celelalte arte, teatrul să contribuie la desăvîrșirea revoluției culturale din țara noastră.

În perspectiva deceniului care a trecut de la eliberarea țării noastre, viața noastră muzicală realizează în comparație cu ce a însemnat ea înainte, o transformare structurală și o dezvoltare necunoscută pînă acum.

Astăzi, viața muzicală din R.P.R. are o configurație nouă. Spre deosebire de trecut, ea nu se limitează la aceea din Capitală și din cîteva, puține, orașe din provincie, ci îmbrățișează întreaga țară, pulsînd puternic atît în orașe cît și la sate, atît în sălile de concert și în teatre, cît și în căminele culturale, în sălile fabricilor și uzinelor.

Venirea primilor artiști sovietici și a primelor ansambluri de cîntece și dansuri din U.R.S.S. n-a adus numai mesajul artistic al unei culturi noi, dar a oferit și o pildă vrednică de urmat pentru toți artiștii noștri. Prin măestria interpretării, prin concepția artistică revelată în însăși alcătuirea programelor, concertele sovietice au deschis un nou orizont, arătînd grija artistului de a pătrunde în mase, de a le educa și de a le dezvolta gustul pentru arta muzicală.

În acțiunea de lărgire a publicului muzical, de formare și educare a unui nou public dintre oamenii muncii, care pînă atunci nu avuseseră acces la bucuriile artei, Consiliul Central al Sindicatelor a avut un rol deosebit de important.

Luînd parte la vasta acțiune de ridicare culturală a maselor muncitorești, Consiliul Central al Sindicatelor a inițiat întemeierea a numeroase coruri și ansambluri artistice de amatori, în uzine, în fabrici și în întreprinderi. An de an, cu prilejul concursurilor corale, s-a putut constata creșterea numerică a corurilor sindicale, precum și ridicarea continuă a nivelului lor artistic. Astăzi, după zece ani de la eliberare, viața noastră muzicală, atît de variată și de bogată, este alimentată de cîteva mii de coruri muncitorești și țărănești, care, prin activitatea lor concer-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tistică susținută, contribuie la răspîndirea muzicii în mase, la formarea unui nou public iubitor de muzică.

Tot după exemplul sovietic au fost înființate și orchestrele de instrumente populare, care, de asemenea, constituie un important factor în acțiunea de educare muzicală a maselor. Începînd cu orchestra « Barbu Lăutarul », înființată și organizată sub auspiciile Institutului de folclor și funcționînd astăzi în cadrul combinatului « Filarmonica de Stat », numeroasele orchestre de instrumente populare înființate în capitală și în diferite orașe din provincie contribuie la valorificarea folclorului și participă activ la viața muzicală din orașele Republicii.

Progrese asemănătoare au fost înregistrate și în domeniul marilor formații simfonice și corale. Numărul orchestrelor simfonice, ca și al ansamblurilor corale, a crescut considerabil. În urmă cu 10 ani, la București existau doar două orchestre simfonice —« Filarmonica » și « Orchestra simfonică Radio »— pe cînd astăzi, viața muzicală a capitalei este ilustrată de concertele numeroase a cinci formații simfonice permanente: « Filarmonica de Stat », « Orchestra simfonică Radio », « Orchestra simfonică a Comitetului de Cinematografie », « Orchestra Sfatului Popular al Capitalei », « Orchestra semisimfonică C.F.R. ».

De unde înainte, în provincie existau orchestre simfonice stabile numai la Iași și la Cluj, astăzi filarmonicile de stat sau orchestrele simfonice subvenționate de stat, din Craiova, Iași, Sibiu, Orașul Stalin, Reșița, Oradea, Arad, Timișoara, Tg. Mureș, Satu-Mare, Botoșani etc. participă în mod susținut la crearea și dezvoltarea unei vieți muzicale proprii în orașele respective.

Tot pentru satisfacerea exigențelor artistice crescînde ale maselor de oameni ai muncii au fost înființate și numeroase mari ansambluri corale. Dacă, în urmă cu zece ani, la București funcționau doar două formații corale, mari, astăzi, numai Capitala numără șase mari ansambluri corale — Corul Filarmonicii de Stat, Corul Comitetului de Radio, Ansamblul C.F.R.-Giulești, Ansamblul C.C.S., Ansamblul M.F.A., Ansamblul M.A.I. — pe lîngă alte numeroase coruri sindicale din uzine și întreprinderi. O situație asemănătoare prezintă și orașele din provincie.

În sfîrșit, mai trebuie menționate și diferitele formații de muzică de cameră constituite în ultimii ani, precum și activitatea mereu mai intensă a soliștilor Filarmonicii de Stat, care, în condițiile materiale și morale oferite de guvernul și partidul nostru, își pot consacra întreaga lor forță de muncă desăvîrșirii artei lor. De altfel, numărul mare al artiștilor noștri care s-au ilustrat la diferitele concursuri muzicale internaționale din ultimii ani este o dovadă a marilor progrese realizate pe tărîmul artei muzicale interpretative.

De aceea, astăzi, spre deosebire de vremea de altădată, cînd afișul era ținut mai ales de artiștii străini, viața noastră muzicală, mult mai bogată și mai variată decît odinioară, este întreținută aproape exclusiv de forțele noastre artistice.

Creșterea necontenită a auditoriului, dezvoltarea vieții muzicale prin bogata și diversa activitate concertistică, a avut o influență favorabilă nu numai asupra repertoriului, care a fost mult îmbogățit, dar și asupra creației muzicale însăși.

Legată organic cu cercul tot mai larg de ascultători, trebuind să răspundă exigențelor artistice ale maselor și necesităților de repertoriu ale numeroaselor formații simfonice, corale etc., creația muzicală romînească a luat, în acești ultimi zece ani, o dezvoltare, pe care în trecut nici cel mai optimist iubitor de muzică n-ar fi putut-o bănui.

2*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din chiar primii ani de după eliberare s-a putut constata în viața noastră artistică o preocupare nouă, sau, mai bine zis, o preocupare de a răspunde unor cerințe noi, unei vieți noi, care își deschide larg porțile spre orizontul vast și liber. La mulți dintre creatori se întrevedea dorința de a participa la ceea ce se anunța nou, de a răspunde ecourilor tumultoase ale vieții, abandonînd micile preocupări estetizante ale unei arte minore, intimiste. Ororile fascismului, grozăviile războiului, zguduiseră multe conștiințe artistice, care începură să înțeleagă că arta este indisolubil legată de viață. Spre deosebire de vechile cronici muzicale, impresioniste, obiectiviste și oarecum neutre, presa muzicală de după 23 August a început să oglindească o frămîntare a creatorilor, o preocupare, o problematică a artei, necunoscută pînă atunci, în legătură cu funcția ei socială, cu rolul ei în educarea maselor, cu poziția artistului în societate și atitudinea sa militantă etc.

Desigur că în toată această perioadă a primilor ani de după război au stăruit încă multe confuzii, s-au constatat încă foarte multe rămășițe ale esteticii așa-zis revoluționare a diferitelor curente formaliste, decadente. Cu toate acestea, însăși această frămîntare a creatorilor, înseși aceste preocupări demonstrau că se petrece ceva nou, care oglindea marile transformări ce se efectuau în viața poporului nostru, în întreaga țară.

Legîndu-și preocupările creatoare de aspirațiile maselor populare, de istoria de luptă a poporului împotriva asupririi, căutînd noi izvoare de inspirație în viață nouă, în creația muzicală a poporului, mulți compozitori au manifestat în lucrările lor din acea vreme o căutare, frămîntarea de a găsi un drum nou în artă, corespunzător vremurilor noi pe care ei le trăiau.

Pe această cale, Rezoluția din februarie 1948 a Comitetului Central al P.C. (b) din U.R.S.S., despre opera « Marea Prietenie » de V. Muradelli și Raportul lui A. A. Jdanov cu privire la problemele muzicii, au constituit un prețios ajutor pentru compozitorii noștri, oferindu-le valoroase îndrumări pentru rezolvarea problemelor ideologice ale muzicii.

În Hotărîrea Comitetului Central al P.C. (b) al U.R.S.S. din februarie 1948 se arăta că dezvoltarea muzicii și crearea unor opere valabile se pot realiza numai printr-o strînsă legătură a artistului cu viața și năzuințele poporului.

Subliniind importanța primordială a factorului melodic în opera muzicală și criticînd tendințele formaliste și cosmopolite în artă, Hotărîrea dădea înaltul exemplu al clasicilor muzicii ruse și universale, atrăgînd totodată atenția asupra fondului creator al cîntecului și dansului popular, sursă nesecată de inspirație pentru înfăptuirea unei muzici realiste, socialistă în conținut și națională în formă.

De asemenea, accentuînd asupra rolului social al artei, asupra destinației și funcției educative a operei muzicale, Hotărîrea îndemna pe compozitori să nu se mărginească la « formele complexe ale muzicii simfonice fără text », ci să cultive și genurile mai accesibile publicului larg de oameni ai muncii, cum ar fi opera, oratoriul, cantata, muzica cu program, romanța, cîntecul de masă etc.

Toate principiile expuse în Hotărîre, iar ulterior criticile și îndrumările conținute în Raportul ținut de A. A. Jdanov în fața compozitorilor la Conferința reprezentanților muzicii sovietice la Comitetul Central al P. C. (b), denunțau primejdia formalismului și a cosmopolitismului, care duc la lichidarea artei, la sărăcirea artei muzicale naționale. Pentru muzica noastră, aceste îndrumări au fost de un mare ajutor, prin problematica nouă pe care o puneau compozitorilor și mai ales acelora care, ispitiți de falsele inovații ale formalismului, de mirajul originalității, erau primejduiți în însăși forța lor creatoare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ca niciodată în trecut, problemele estetice, problemele conținutului și ale formei, problema melodiei, a folclorului, a raporturilor dintre elementele constitutive ale muzicii (melodie, armonie, orchestrație etc.) au format o preocupare constantă a compozitorilor și au dat loc la numeroase dezbateri, atît în presă cît și în reuniunile de la Uniunea compozitorilor din R.P.R.

Apropierea artiștilor de realitatea vieții noi, în plină transformare, de preocupările și frămîntările oamenilor muncii, exemplul compozitorilor sovietici și învățăturile partidului au făcut pe compozitorii noștri să-și înțeleagă adevăratul lor rol. Mulți dintre ei, abandonînd vechile poziții, au căutat o înnoire a muzicii lor — corespunzătoare vieții noi, care creștea în jurul lor — nu în artificii tehnice sau în sonorități inedite, ci în reluarea contactului cu forțele anteice ale folclorului și în însăși noul conținut de gînduri și sentimente ale muzicii, exprimat cu sinceritate, cu forță de convingere și într-o formă cît mai desăvîrșită.

Pe acest nou drum artistic, o seamă de compozitori, răspunzînd cerințelor artistice ale maselor, s-au apropiat de inima poporului prin numeroase lucrări vocal-simfonice, poeme simfonice, suite, cîntece de masă, lieduri etc., care au îmbogățit patrimoniul muzical al poporului nostru.

În septembrie 1951, cu prilejul « Săptămînii muzicii romînești »— manifestare de mare însemnătate în istoria vieții și creației noastre muzicale — s-au evidențiat o seamă de lucrări, care au marcat realizările compozitorilor noștri pe drumul artei realist-socialiste.

Fie că este vorba de simfoniile de Mihail Andricu, Ion Dumitrescu sau Alfred Mendelsohn, fie că ne referim la suitele de Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Ludovic Feldmann sau Th. Rogalski sau la oratoriile « Tudor Vladimirescu » de Gheorghe Dumitrescu, « Sub soarele păcii » de Hilda Jerea, sau balada lui « Gh. Doja » de Const. Pallade — în toate se simte pulsul puternic, suflul proaspăt al vieții din zilele noastre. Toate aceste lucrări, și încă atîtea altele ce n-au putut fi citate în spațiul redus al acestui bilanț sumar, marchează tendința artiștilor noștri către o muzică plină de melodie, bogată în conținut și pătrunsă de dramatismul robust și viguros al vremurilor pe care le trăim.

Răspîndită prin numeroasele concerte, prin emisiunile frecvente ale posturilor de radio, creația muzicală este din ce în ce mai sprijinită prin dezvoltarea editurii muzicale. Spre deosebire de timpurile cînd compozitorii trebuiau să-și plătească tipărirea lucrărilor lor și, adesea, nici nu-și puteau îngădui copierea partiturilor, astăzi Editura de stat pentru literatură și artă publică tot mai multe tipărituri muzicale, asigurînd și pe această cale difuzarea celor mai valoroase creații.

Dar repertoriul concertelor noastre s-a îmbogățit și cu o seamă de lucrări ale înaintașilor muzicii noastre, lucrări multă vreme uitate, dar care astăzi sînt tot mai des programate în diferitele manifestări muzicale din întreaga țară.

Valorificarea operei clasicilor noștri este legată de însăși problema restituirii către popor a bunurilor spirituale ce-i aparțin. Hotărîrile Consiliului de Miniștri al R.P.R. cu prilejul centenarului Ciprian Porumbescu și al centenarului Gavril Musicescu dovedesc importanța ce se acordă de către guvern și partid tradiției noastre muzicale și operei marilor înaintași ai muzicii romînești.

În acest sens, Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R. pe lîngă preocuparea sa constantă pentru problemele actuale ale muzicii noastre — preocupare care s-a concretizat într-o serie de studii și comunicări despre caracterul de masă în creația muzicală de după 23 August 1944, despre problema tipicului în muzică, despre contribuția muzicologiei sovietice la dezvoltarea caracterului muzicii romî-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nești— a pășit la cercetarea vieții muzicale din trecut și la studiul vieții și operei clasicilor muzicii noastre.

Analizîndu-se procesul istoric al dezvoltării muzicii noastre de-alungul timpurilor, fenomenul artistic a fost cercetat în strînsă legătură cu însăși dezvoltarea societății romînești, cu procesul social al luptei de clasă, care se oglindește și în desfășurarea vieții muzicale din țara noastră.

În cercetările făcute de colectivul Institutului s-au găsit o seamă de documente inedite, privitoare la viața și opera unora dintre compozitorii noștri din veacul trecut, la condiția artistului în societatea burghezo-moșierească.

Cercetarea documentelor aflătoare la arhive a dus la stabilirea unor date precise privitoare la viața noastră muzicală și la rectificarea unor date greșit menționate în diferitele monografii apărute cu ani în urmă.

De o deosebită importanță au fost cercetările în Arhivele Statului, unde au fost găsite numeroase documente privitoare la relațiile muzicale romîno-ruse în secolul trecut. Dintre acestea, documentele privitoare la activitatea arhimandritului rus Vissarion, începută în 1836 la « Corul cîntăreților stabului oștirii » și continuată apoi la « Așezămîntul Horei », aruncă o lumină nouă asupra învățămîntului muzical în secolul trecut și stabilește o filiațiune între școala muzicală a arhimandritului rus și Conservatorul nostru, înființat în 1864.

De asemenea, în cercetările întreprinse de colectivul Institutului s-au putut stabili date noi cu privire la începuturile teatrului muzical în Principate, începuturi care sînt anterioare secolului al XIX-lea și ajung pînă în 1790, în vremea războiului ruso-austro-turc, și chiar mai devreme, pînă în 1772. Dezvoltarea teatrului muzical în Principate este studiată sub prisma luptei dintre forțele progresiste, reprezentate de intelectualitatea pașoptistă, care milita pentru o artă muzicală națională, împotriva tendințelor reacționare, antiprogresiste ale clasei dominante.

În acest sens a fost studiată și activitatea critică a primilor scriitori romîni care, în secolul trecut, s-au ocupat de manifestările muzicale.

Pe linia popularizării vieții și operei înaintașilor muzicii noastre, s-au făcut cercetări și s-au lucrat comunicări, monografii și studii despre Carol Miculi, Ciprian Porumbescu, Alexandru Berdescu, Gavril Musicescu, Nicolae Filimon, Eduard Caudella.

Pentru a scoate în evidență și pentru a pune la îndemîna cercetătorilor diferitele documente aflătoare la bibliotecile din țară, s-a început inventarierea manuscriselor muzicale din bibliotecile din Cluj, urmînd a se face același lucru și în bibliotecile din celelalte orașe din Ardeal.

Materialele strînse vor servi astfel la prezentarea științifică a vieții muzicale romînești din trecut, sub diversele ei aspecte, și la popularizarea marilor figuri din istoria muzicii noastre, stabilindu-se astfel legătura dintre creația muzicală de astăzi și tradiția muzicală progresistă a marilor noștri înaintași.

★

Chiar și bilanțul sumar pe care l-am încercat în cuprinsul acestui articol ilustrează din plin faptul că în Republica Populară Romînă se dezvoltă pe toate tărîmurile o artă realistă viguroasă, optimistă, cu perspective înalte, o artă care se bucură de dragostea poporului, de sprijinul și îndrumarea Partidului și care-și îndeplinește într-o măsură tot mai mare misiunea de a crea opere capabile să însuflețească masele și să vorbească viitorimii de epoca marilor înfăptuiri pe care o trăim.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ POPULARĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ELEMENTE DECORATIVE ÎN ARHITECTURA POPULARĂ DIN ZONA ETNOGRAFICĂ A JIULUI DE SUS*

de GHEORGHE FOCŞA

Construcţiile populare din zona etnografică a Jiului de Sus oferă cercetătorului materiale artistice valoroase pentru studiul arhitecturii populare. Cercetarea acestor construcţii ne ajută să cunoaştem felul în care populaţia din această parte a ţării a rezolvat problema locuinţei, modul cum a adaptat planurile construcţiilor la nevoile vieţii, felul ingenios în care a folosit materialele, tehnica de care s-a folosit pentru a construi şi stilul arhitectonic specific în care a exprimat — prin forme armonioase cu bogate şi variate ornamente — gustul şi aspiraţiile sale artistice.

Căutînd să realizeze construcţii bine închegate, cunoscînd prin îndelungată experienţă rezistenţa materialelor, meşterii au dat acestor construcţii forme ritmice, echilibrate şi imagini artistice.

Ei au rezolvat mai întîi importanta problemă a dimensionării arhitectonice, găsind şi aplicînd în genere raportul cel mai just între înălţimea acoperişului şi volumul construcţiei. Acest raport variază după natura materialelor, fiind calculat la trei pătrimi din lărgimea casei pentru acoperişul cu paie şi la două treimi pentru cel cu şiţă. Acoperişul coboară încă şi mai jos la casa cu ţiglă. Raportul între înălţimea acoperişului şi volumul construcţiei, determinant pentru stilul arhitecturii, este în legătură cu natura materialelor şi depinde de condiţiile economice şi istorice ale vieţii sociale.

Numeroasele tipuri de construcţii populare, formulele lor arhitectonice rezolvate cu îndemînare, sistemele de dimensionare specifice şi mai ales marea bogăţie de detalii arhitecturale şi de elemente decorative care împodobesc aceste construcţii şi în primul rînd locuinţele, dovedesc ingeniozitatea artistică şi puternica forţă creatoare populară.

Valoarea principală a casei ţărăneşti din această regiune, constă în dezvoltarea formelor decorative. Chiar căsuţele cele mai modeste, construite anevoie de către tineri neexperimentaţi în acest meşteşug, vădesc multă grijă şi gust pentru artă. Ele sînt armonioase ca proporţii şi împodobite cu cel puţin două importante elemente decorative, care le dau un farmec şi o atracţie deosebită:

---

* Zona cercetată în anii 1950—1952, se întinde de la Filiaşi spre nord pe cursul rîurilor Jiu, Gilort şi Amaradia, pînă sub poalele Vulcanului şi Parîngului. Ea cuprinde raioanele: Filiaşi, Tg. Cărbuneşti, Tg. Jiu, Novaci şi Baia de Aramă, din partea nordică a regiunii Craiova şi are ca aşezări extreme, jos—Capul Dealului-Filiaşi, sus — Novaci, Schela şi Tismana-Sohodol.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pridvor cu blăni încrestate (fig. 1) și « corună » de flori pe vîrful acoperișului (fig. 2).

Cele mai multe dintre casele vechi, construite în lemn de stejar, mărturisesc însă marea abilitate artistică a meșterilor populari. Ele au « fruntarul »[1], « stîlpii »[2], « pridvorul »[3], « undrelele » sau « babele »[4] grinzile, cadrul ușilor, ușile, streașinile, acoperișurile din șiță, « țapele »[5], în exterior și « pondila »[6] tavanelor, « camițele » sau « corlatele »[7] vetrelor din interior, bogat ornamentate și sculptate cu măiestrie. Un exemplu concludent îl oferă casa lui Antonie Mogoș[8] în care meșterul, combinînd elementele ornamentale specifice satului, le-a dezvoltat cu o bogăție, cu o îndemînare și o pasiune neîntrecută, realizînd un adevărat monument de artă populară.

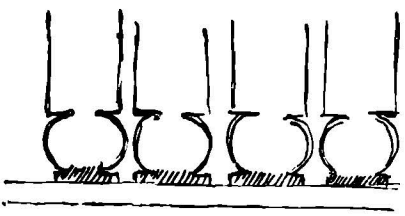


Fig. 1

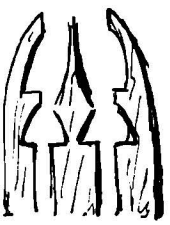


Fig. 2

Variatele elemente arhitectonice ornamentate, cele mai multe dintre ele avînd rol constructiv, sînt interesante pentru studiu și constituie totdeodată surse bogate de inspirație pentru noile creații arhitecturale. Felul cum sînt rezolvate detaliile în arhitectură și elementele decorative, constituie o inepuizabilă sursă de diferențiere între tipurile de locuințe din această zonă în care ornamentarea lemnului s-a dezvoltat într-o uimitoare varietate de forme și de motive decorative, cioplite, dăltuite și traforate.

Analiza arhitecturii din această zonă înregistrează diferențieri în plan de la o casă la alta. Însă mai numeroase sînt diferențierile în detaliile arhitectonice. Chiar acolo unde găsim oarecare omogenitate și uniformitate în construcții, apar diferențieri din felul cum sînt rezolvate detaliile.

a) *Prispa*, numită în unele locuri sală, tindă sau tîrnaț, este un element principal de varietate. Orientată întotdeauna spre soare, ocupînd jumătate sau toată fața casei și cîteodată, unul sau ambele capete, prispa constituie un bun adăpost de soare și ploaie, folosit vara pentru stat la lucru, pentru dormit și ca depozit temporar de produse agricole.

Prispa este un element protector al casei contra stricăciunilor apei provenită din ploi și zăpezi. Ca să apere fațada și intrarea la casa de lemn, ca și la cea de lut, corespunzător dimensiunilor temeliei, s-a prelungit puțin streașina, sprijinită pe cîțiva stîlpi verticali, dînd naștere prispei și oferind un important cîmp de manifestare artistică în ornamentarea stîlpilor și balustradelor de la fronton și parapet și a « blănilor » pridvorului.

b) *Stîlpii*. Există desigur case țărănești fără prispă și fără stîlpi, unele dintre ele chiar foarte frumoase, dar acestea sînt excepții. Marea lor majoritate

---

[1] Bîrnă așezată în fața casei, sub streașină, pe capetele stîlpilor.

[2] Coloniță din lemn, rînduite vertical la fața și la capetele casei.

[3] Balustrada prispei, așezată orizontal între stîlpi.

[4] Bucăți de lemn ornamentate, avînd rol strict decorativ, care acoperă linia de încheiere a bîrnelor din pereți.

[5] Două bucăți de lemn care se înalță cu 1—1,50 m la cele două colțuri din vîrful acoperișului casei.

[6] Scîndura podelelor sau tavanelor așezată pe grinzi.

[7] Două bucăți de lemn așezate în unghi drept pentru susținerea coșurilor de deasupra vetrei.

[8] Casa Antonie Mogoș, 1875, Ceaurul, raionul Tg. Jiu, în Muzeul Satului București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

au prispe cu stîlpi, aceştia avînd rol în susţinerea « fruntarului » şi a grinzilor care prelungesc streaşina deasupra prispei. Stîlpii apar şi în susţinerea balcoanelor, a scărilor şi a perdelelor protectoare obţinute prin prelungirea « polatelor » la « şatre »[1] etc. Forma şi înălţimea lor variază foarte mult după locul şi rostul pe care-l au în construcţie. Sînt stîlpi scunzi de 1—1,50 m, pe măsura distanţei dintre balustrada pridvorului şi marginea inferioară a fruntarului, « stîlpi » mici din pridvor pînă-n fruntar[2] şi sînt stîlpi care se înalţă cu 4,50—5 m, de la talpa casei pînă sub grinda catului de sus, pentru susţinerea scării (fig. 22 şi fig. 29). Numărul lor depinde de tipul locuinţei, putînd varia de la 1—18 stîlpi şi chiar mai mulţi pentru o singură casă. Casele vechi, cu două încăperi, au în general 3 stîlpi. Ei se fixează sub capetele grinzilor aşezate peste bîrnele pereţilor din extremităţile casei şi ale « primezilor » despărţitori dintre încăperi, grinzi prelungite sub streaşina din faţă peste « prispă ». Acestea susţin « fruntarul », « florarul » sau « coroana » casei.

Stîlpii sînt făcuţi din lemn de stejar şi numai în rare cazuri din fag, brad, frasin, păr sau nuc.

Aspectul stîlpilor este foarte variabil: simple lemne curăţite de coajă; lemne cioplite pe patru feţe — « stîlpi în patru dungi »; lemne rotunde de la natură sau rotunjite la strung; lemne cioplite pe şase sau pe opt feţe — « stîlpi în şase şi în opt dungi », putînd avea deci în secţiune forma patrată, dreptunghiulară, hexagonală, octogonală şi circulară etc.

Cei mai mulţi stîlpi sînt însă ciopliţi, încrestaţi şi sculptaţi, într-o foarte mare varietate de forme, cu bogate motive decorative, constituind cel mai preţios material artistic pe care ni-l oferă arhitectura populară din zona Jiului de Sus (fig. 19, 20 21, 29 şi 30).

Unii dintre ei au, la nivelul pridvorului şi la faţă, o crestătură proeminentă din aceeaşi bucată de lemn, cu o formă reprezentînd uneori stilizarea unui chip de om, « un cîrlig la colţ pentru legat calul sau vita »[3]. Asemenea « cîrlige » sînt mai ales frecvente la stîlpii pivniţelor din dealul viilor, unde rostul lor practic era încă şi mai necesar.

În general, de 2—2,50 m înălţime, « stîlpii înfloraţi » prezintă pe verticală trei secţiuni distincte: partea de jos — baza stîlpului — « pridvorul » cioplit « la patru dungi » după înălţimea variabilă de 60—80 cm a pridvorului prispei; partea de mijloc — « fusul stîlpului », cioplit, încrestat şi ornamentat, secţionat în mai multe sectoare simetric şi armonios proporţionate, prin « mere », « creste în cruci » sau unul, două şi trei « inele » paralele — nişte dăltuituri circulare care înconjoară stîlpul — încrestături făcute cu colţul daltei; partea de sus — capul stîlpului de sus, un capitel cam de 20 cm înălţime.

Variaţiile concomitente în forme, încrestături şi ornamente sînt nesfîrşite. Încrestăturile şi ornamentele sînt adaptate formelor diferite care amintesc cînd forma parului originar bătut în pămînt la construcţia locuinţei primitive, cu capătul de sus îngroşat pentru a susţine grinzile acoperişului, cînd forma cilindrică a trunchiului unui arbore tînăr puţin subţiat în sus, cînd tulpina unei plante, cînd « stîlpul cioplit » la « patru dungi », cu secţiune dreptunghiulară şi formă de cruce pus la faţa bisericilor şi la « capul » mormintelor în cimitire.

---

[1] La unele case din această zonă o parte a acoperişului « o polată » din spate sau din capete se prelungeşte în jos sprijinită de cîţiva stîlpi, alcătuind un adăpost deschis numit « şatră ».

[2] Vezi Casa Antonie Mogoş, Muzeul Satului Bucureşti.

[3] Casă din Bălăneşti, 14 iunie 1950.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După forma și ornamentele lor principale, din marea varietate de exemplare, pe care le găsim pe teren, putem desprinde cîteva tipuri principale:

1. — Stîlpi cu măr — « cu creste » și « măr ». Ei au « mere frumos înflorate » și, în general, secțiunea patrată sau poligonală, sînt « ciopliți în patru, în șase sau în opt dungi » (fig. 3).

Fusul este secționat în două sau mai multe sectoare distincte separate prin forme rotunjite sau tetraedrice, pe care sînt încrestate « roate » sau « cruci ». Uneori cele două motive decorative sînt grupate: o pereche sus către capitel și alta jos către pridvor — « stîlpi cu patru mere » — « două unul lîngă altul sus la fruntar și două unul lîngă altul jos la pridvor », capitelul fiind tăiat în dese cazuri ca o « pară » (fig. 19, 20, 21 și 30).

2. — Stîlpi cu scara pisicii — ciopliți pe mai multe fețe, cu secțiune poligonală — hexa — sau octogonală (fig. 4) Stîlp « în șase sau opt dungi » puțin subțiat spre capitel, avînd ca ornament dăltuituri dispuse în zig-zag pe fețele plane ale suprafeței sale laterale, în rînduri suprapuse în tot lungul fusului. Capitelul în formă de pară poate avea uneori pe fețele laterale dăltuituri dispuse în cîte două forme romboidale proeminente, numite « lilieci atîrnați » (fig. 20).

3. — Stîlpi rotunzi, cu secțiune circulară, avînd încrestături în diferite forme, făcute la strung (fig. 30).

4. — Stîlpi șerpuiți, cei mai frecvenți, unii cu fusul cilindric (fig. 6), alții cu fusul rotund mai gros la mijloc, deci cu secțiune circulară, avînd diametre diferite. Ornamentul este constituit din caneluri șerpuitoare de sus pînă jos în tot lungul fusului, « format șurub » — putînd fi « întreg șurub » sau « jumătate șurub » (fig. 19 și 20). Altele au forme foarte elegante, fusul fiind secționat prin « inele » sau diferite încrestături în forme sferoidale (mere), tetraedice (« creste cu cruci » etc.), « stîlpi șerpuiți » (cu « măr » sus și jos) (fig. 19 și 20). La cele mai multe, fusul este constituit din două sectoare principale — două trunchiuri de con foarte alungite, cu bazele la mijloc, marcate de două sau trei inele circulare — « stîlp șerpuit, cu măr în cap și două inele la mijloc » [1]. Canelurile se dezvoltă șerpuind în două sensuri pe cele două secțiuni fusiforme — de sus în jos pe cel inferior, de jos în sus pe cel superior, mărind efectul decorativ. La unele exemplare în locul inelelor putem avea o crestătură cu fețe laterale plane, pe care sînt dăltuite ornamente în zig-zag, « zimți ». Din această categorie putem avea « stîlpi întreg colindă » și « stîlpi jumătate colindă ».

« Colinda » al cărei tip de ornament unii meșteri îl consideră stînd la originea îndepărtată a artei stîlpilor « șerpuiți », este un băț de alun, lung de 1 — 1,50 m, curățat de coajă (fig. 7). Are la capătul superior două fire de tei sau două sfori de cînepă, care se așează șerpuind în spirală în sens invers — una la dreapta alta la stînga, în lungul bățului de sus în jos, pînă la capătul celălalt. Astfel împodobit bățul este înegrit la fum, teiul sau sforile sînt îndepărtate și urmele lor, spirale albe, rămîn ca un frumos element decorativ. Colindele se confecționează și se dau în dar cetelor de colindători în ajunul Anului Nou. Ele au dimensiuni variabile după persoane — la copii, colinde mai mici, la oameni maturi sau la bătrîni, colinde mai mari.

5. — Stîlpi în formă de cruce. Aceștia au secțiunea dreptunghiulară, fusul avînd de obicei muchiile cioplite ca fețe plane înguste. La partea superioară, ei prezintă două sau patru găuri mari rotunde, cu marginile exterioare deschise

---

[1] Vezi Casa Mogoș, Muzeul Satului București și figurile 22 și 29.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(fig. 8). Între grupele de găuri care marchează forma « în cruce », sînt grupate, pe fața plană, cîte două sau trei linii dăltuite în zig-zag, împodobind cele două sau trei secțiuni ale capitelului cruciform (fig. 19, 21, și 30).

Între ornamentele frecvente diferitelor tipuri de stîlpi avem deci « mărul », o formă sferoidală; « roata », « brîul », « crestele în cruci », « scara mîței ». « șerpii », « șanțurile », « zimții », « liliecii », « steaua », « pară », « chipul de om »,

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 8

Fig. 7

întîlnim și forme geometrice; linii drepte, frînte, curbe; figuri triunghiulare, patrate, romboidale, poligonale. Cele mai multe reprezintă, în forme stilizate, figuri de animale, de păsări și de oameni.

Capitelul, în cele mai frecvente cazuri, are o formă de pară în 4, 6 sau 8 fețe, stilizată în forme geometrice, ca un trunchi de piramidă cu baza în sus.

Numirile acestor ornamente ne arată că ele reprezintă obiecte reale și imagini din jurul omului, indicînd sursele realiste ale artei populare. Atît motivele ornamentale realiste ale artei populare, cît și cele simbolice, ilustrează forța creatoare a poporului nostru și exprimă concepțiile și credințele lui.

Stîlpii se lucrau cu multă migală. Un meșter îndemînatec lucra în medie un stîlp ornamentat, în 12 ore de muncă. Lucrul presupunea cunoștințe, răbdare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și mare îndemînare tehnică. De aceea, intensitatea preocupărilor în această valoroasă lucrare de artă a scăzut în primele decade ale veacului al XX-lea și sînt tot mai puțini meșteri care mai au îndemînarea și răbdarea necesară pentru asemenea lucrări. « Acum a pierit moda aia — spunea un țăran au ieșit acu stîlpi drepți, pătrați. Nu mai sînt nici oamenii ăia care știau să le facă! ». Lucrarea s-a simplificat foarte mult. La toate casele recent construite, majoritatea stîlpilor aliniați pe cele trei laturi ale catului de sus, 18—20 bucăți, sînt reduși la forma simplă «în patru dungi», avînd cîteva încrestături și dăltuituri. Cei mai amplu și mai bogat ornamentați dintre ei au forme hexagonale și dăltuituri reprezentînd: scărițe, frînghioare, armonică, romburi [1].

6. — Stîlpi de cărămidă. La casele boierești — cule, vile, conace din secolele XVIII și XIX — și la unele case țărănești ale familiilor mai înstărite, construite în prima jumătate a secolului al XX-lea, apar stîlpii din cărămidă, cu secțiune pătrată, poligonală sau circulară.

Cei mai simpli sînt stîlpii «drepți», cu secțiune pătrată, frecvenți în fața casei, la partea de jos a caselor cu două caturi. Ei susțin « grinzile temee » sau tălpile prispei și ale balconului de la catul de sus. Cei rotunzi sînt în unele cazuri uniți prin arcade în plin centru sau prin arcade trilobate. Printre aceștia din urmă, unii stîlpi sînt foarte scurți, legați printr-un tirant de lemn.

Colonițele din lemn și din zid au o semnificație arhitecturală și un important rol decorativ. Cele din lemn sînt cu multă abilitate artistică lucrate, punînd în evidență independența, precizia și justa proporție a părților lor deosebite, ritmul și simetria armonioasă a acestor părți. Stîlpii nu rămîn în toată înălțimea lor la dimensiuni uniforme. Paralelipipedici, poligonali sau cilindrici, ei au căpătat o mare varietate în formele lor. Păstrarea uniformă a lățimii sau diametrului, deși se mai remarcă în unele cazuri, nu mulțumește în genere ochiul sensibil al meșterului popular; el îl subție spre vîrf. Lărgirea bazei stîlpilor produce un sentiment de rezistență și de echilibru stabil și înlesnește modelarea lor artistică. Îngroșările la capătul de sus înlesnesc construirea capitelurilor, ca elemente de ornamentație specială. Șirul stîlpilor introduce în fațada casei de lemn o alternare a elementelor verticale și bîrnelor orizontale din pereți; alternarea simetrică a stîlpilor luminoși cu spațiile umbrite intermediare produce un puternic sentiment al ritmului, dînd arhitecturii populare viață, inspirație, eleganță și grație artistică. Stîlpii de lemn stau la originea colonadelor din arhitectura monumentală, cu alternare ritmică între suporturi, ca elemente de susținere și spațiile intermediare conturate de stîlpi și profilate, cu diferență de lumină sau de culoare, pe planul din spate al pereților construcției.

Unii dintre acești stîlpi amintesc formele coloanelor, caracteristice pentru stilurile arhitectonice clasice, mai mult sau mai puțin simplificate, cum sînt cazurile rare, în care capitelul reprezintă o corolă de floare stilizată. Întîlnim exemplare în care se resimte influența barocului și chiar stîlpi cu bogate elemente rococo.

În general însă, stîlpii de lemn pot fi comparați cu coloanele înalte avînd capitelul simplu al ordinului doric, cel mai vechi din creația artistică a Greciei antice, derivate direct din construcțiile de lemn.

Stîlpii, ca elemente de artă atît de importante în arhitectura Jiului de Sus, își capătă toată puterea estetică de impresionare numai dacă sînt văzuți în rolul lor constructiv, arhitectonic, în ansamblu cu piesele pe care le susțin — grinzi, fruntarii, pridvoare.

---

[1] Casă nouă în Tălpășești cu stîlpi sculptați.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

c) *Grinzile* sînt elemente de susținere ale acoperișului. Ele se prelungesc la față peste prispă pentru a lărgi streașina acoperișului. Capetele grinzilor principale, al căror număr corespunde tipului casei, cu una, cu două sau cu trei încăperi, au dăltuituri la fața inferioară, în care pătrund «cepii» stîlpilor. Corespunzător, pe verticală, fața lor superioară este încrestată cu tăietură dreaptă în care pătrunde și «se încheie» prin crestături similare, bîrna cioplită pe patru fețe, lungă cît fața casei, lată între 30—60 cm, avînd grosime de 15—25 cm, «fruntarul casei». Fețele inferioare ale grinzilor și fruntarului sînt fixate la același nivel orizontal. Între grinzile principale, așezate pe pereții din capete și «primezi», sînt rînduite la 1—1,20 m distanță una de alta grinzile tavanelor, ale căror capete sînt prelungite la față și încheiate pe fruntar prin crestături drepte.

Porțiunile grinzilor de la nivelul peretelui, peste tîrnaț sau peste prispa, lată de 1,20 — 1,80 m, prezintă profilele cele mai variate. Fața lor inferioară este cioplită și încrestată în diverse forme linie dreaptă, în zig-zag, linii curbe și combinații, colți etc. Unele au arcuituri trilobate, altele numai două arcuri în plin centru. Capetele grinzilor numite «cai» («încalecă fruntarul pe ei») sînt în marea lor majoritate tăiate în forme foarte variat stilizate, reprezentînd «capete de cai» (fig. 19, 20 și 21).

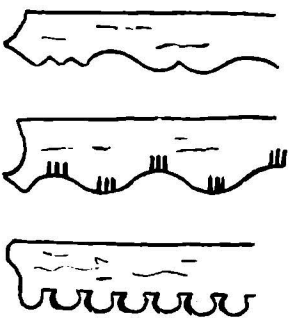


Fig 9

d) *Fruntarul* este un element constructiv în arhitectura locuinței. Sprijinit pe capetele grinzilor principale și pe stîlpi, el susține grinzile tavanelor. Lungimea sa variază după lungimea casei. Așezat cu lățimea pe verticală (30—60 cm), el oferă cel mai frumos loc pentru manifestări artistice și cea mai mare varietate de profil (fig. 9). Fața sa inferioară este «crestată» în linie dreaptă, linie frîntă, linie în zig-zag, linie curbă și nenumărate îmbinări între acestea, care se succed într-o combinație simetrică și ritmică, armonioasă. Uneori aceste «creste» reproduc forme rotunjite «mere», «ugerul vacii cu țîțe», crestele în zig-zag

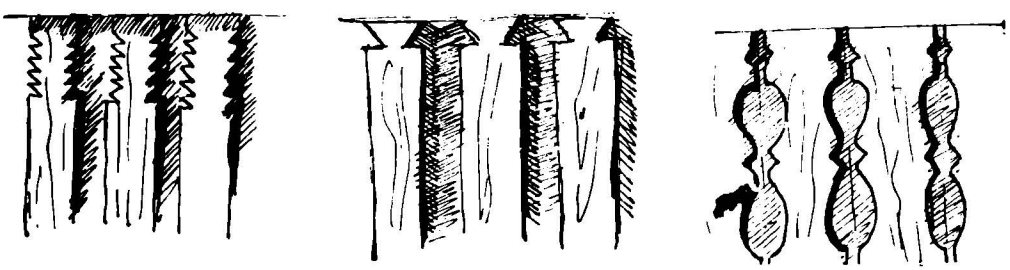


Fig. 10

ale munților etc., și se succed la distanțe ritmic proporționate, avînd în vedere seria stîlpilor de sub fruntar și capetele de grinzi din partea sa superioară, care se înșiră la distanțe egale în tot lungul fruntarului. Pe fața inferioară, profilul încrestat este împodobit cu diverse forme de dăltuituri-zimți, linii întretăiate cîte două, grupe de 2—3 linii paralele, «cruci», «stele» etc. (fig. 12, 20, 21 și 30). Pe fața sa exterioară se dezvoltă o mare bogăție de motive

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 11. — Casă din lemn cu două încăperi din Bălănești, raionul Tg. Jiu

sculptate, cele mai frecvente fiind: dintele de fierăstrău, frînghia, rozetele, stelele. Din cauza acestor bogate elemente decorative, « fruntarul încrestat cu florare » poartă în multe sate, numele de « florar » sau « coroană ». Capetele sale extreme, la colțul casei, sînt tăiate în chip de « cap de cal » (fig. 21).

Elementele sale decorative sînt încă accentuate prin succesiunea ritmică a capetelor de grinzi, încrestate în forme stilizate de capete de cai și acoperite cu dăltuituri, care se succed ritmic punînd accente de umbră și lumină pe două planuri care se alternează [1].

La cele mai recente, cu stîlpi drepți, ciopliți în patru muchi sau poligonali, rînduiți în fața casei și adeseori pe trei laturi, în locul fruntarului sculptat, sub streașină este aranjată o bogată « florărie » din scîndură traforată. Cu profilul inferior variat tăiat, la cele mai multe dintre case alcătuind un arc de cerc între stîlpi, pe o suprafață înaltă de la 30—80 cm, acest traforaj reprezintă cele mai

[1] Vezi în special Casa A. Mogoș, Muzeul Satului București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 12 – Casă din lemn pe pivniță – Apartamentul de locuit cu trei încăperi la catul de sus, din Negraia Vladimiru, raionul Tg. Cărbunești

curioase forme obținute din combinații diverse de linii drepte, frînte, curbe, printre ele putîndu-se desprinde ciucuri, imagini de păsări, de flori, spice de grîu etc.

e) « *Pridvorul* » — « privorul » — așezat pe același plan vertical cu fruntarul este montat jos între stîlpi, la marginea prispei. Este construit în diferite chipuri. La multe case vechi el era alcătuit din două, trei sau patru bîrne cioplite pe patru fețe suprapuse și încheiate ca cele din perete. Stîlpii prevăzuți adeseori cu o bază mai largă de susținere — cu o talpă — sînt fixați pe fața bîrnei superioare. În cazuri mai rare [1], această bîrnă repetă profilul răsturnat al fruntarului, iar pe « fața pridvorului » se dezvoltă aceeași bogăție de elemente ornamentale sculptate — frînghie, stele etc.

În cele mai dese cazuri însă, pridvorul caselor din lemn este construit dintr-o balustradă orizontală, așezată între stîlpi — sub care sînt orînduite « blăni »

[1] Casa A. Mogoș, Muzeul Satului, București

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

încrestate din fag, stejar etc. Încrestăturile pe marginile a două « blăni » alăturate sînt simetrice, urmărind întregirea aceloraşi forme care se conturează clar prin diferenţa între lumina spaţiului plin şi umbra celui gol lăsat de încrestături între « blăni » sau invers. Aceste forme variate la nesfîrşit, reprezintă diverse imagini şi forme geometrice: triunghiuri, dreptunghiuri, romburi, cercuri, pătrate etc.; semne simbolice — cruci, pistornice, chipuri de păsări, de flori şi de arbori — (între care imaginea bradului se întîlneşte mai des) săgeţi sau suliţe, forme antropomorfe stilizate (fig. 10, 11 şi 29).

f) « *Undrelele* » sau « babele » sînt elemente strict decorative care nu au nici un rol constructiv în arhitectura locuinţei din zona cercetată, dar care se montează pentru a acoperi « cheile » sau « cheotoarea » bîrnelor din faţă şi de la colţurile casei. Numărul lor variază după tipul construcţiei. Undrelele se aşează

Fig. 13

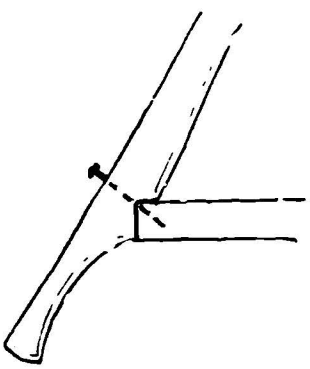


Fig. 14

Fig. 15

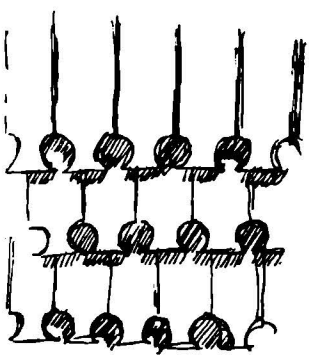


Fig. 16

Fig. 17

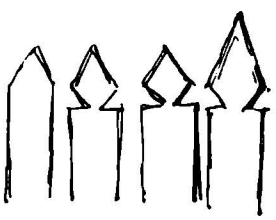


Fig. 18

sub grinzile pereţilor din capete şi « primezi », în poziţie verticală, prinse în capetele bîrnelor din perete. Formele, profilul şi ornamentele lor, variază şi aici foarte mult. În cele mai multe cazuri ele sînt armonizate cu formele, profilul şi motivele ornamentale ale stîlpilor. În secţiune, ele reprezintă diverse forme geometrice: triunghiuri △, dreptunghiuri ▭, trapez ⏢ şi semicerc ∩, adică o jumătate din secţiunea unui stîlp (fig. 19, 20 şi 21). Prezenţa lor este numai decorativă, reclamată de subtilitatea gustului estetic popular — ca să facă faţă la cheotoarea căşii şi să acopere capetele bîrnelor.

g) *Streaşinele* sau « cosorobii » sînt formate din patru bucăţi de stejar — groase de 7—10 cm, — şi late de 25—35 cm, aşezate pe lat peste grinzi în afara nivelului pereţilor după un patrulater cu dimensiuni corespunzătoare planului casei. Încrestate, una pe faţa superioară, alta pe cea inferioară la colţuri, prinse în cuie de lemn şi rotunjite, ele sînt împreună aduse la acelaşi nivel orizontal. La unele case, la faţă şi la cele două părţi laterale, streaşinele sînt orna-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentate cu unul, două sau trei rînduri de dăltuituri paralele în zig-zag sau dinte de fierăstrău, adînci de 2 cm, care se succed unul îndărătul celuilalt pe fața inferioară a « cosorobului » făcînd un frumos efect decorativ (fig. 13 și 20).

În scobiturile sau în « gușile » tăiate pe marginile exterioare ale acestor patru « cosorobi » sau « streșini », sînt fixați căpriorii. Aceștia au « coadă » adică

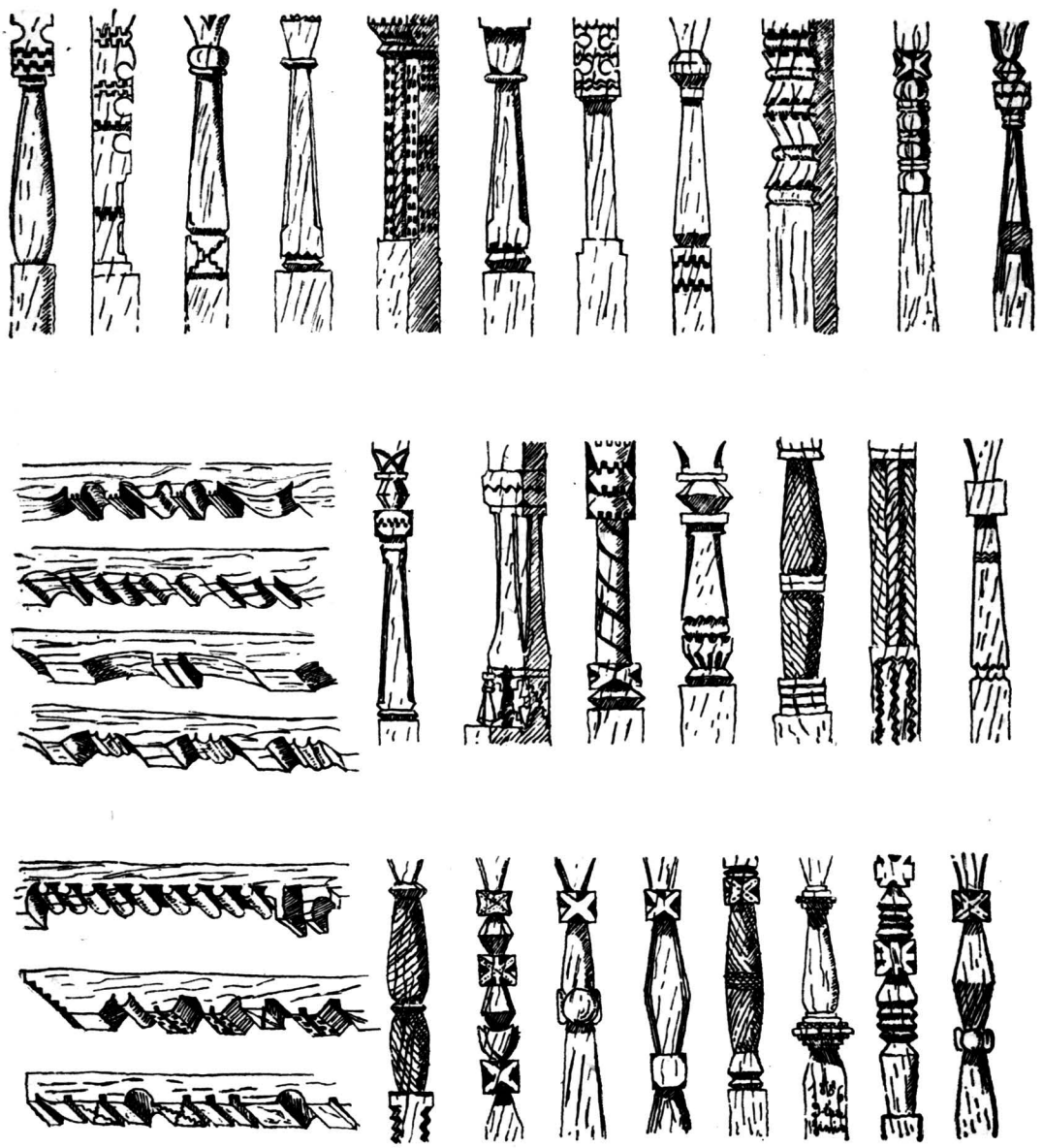


Fig. 19. — Stîlpi și grinzi

partea de la cosorob în jos, circa 50 cm, cioplită cu multă grijă — cu fața inferioară puțin arcuită, cu muchiile teșite, cu capătul încrestat ca un « cap de cal », constituind, în succesiunea lor de jur împrejurul casei, frumoase elemente decorative ale streașinei (fig. 14). Pentru întregirea acestui efect decorativ se adaugă zig-zagul primului rînd de șițe încrestate în unghi ascuțit la marginea streașinei,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

peste capetele căpriorilor, care ajurează spațiul luminos al cerului sau peisajului văzut ca într-un cadru din tîrnaț sau balcon, pe sub streașina casei (fig. 15).

h) « *Țapa* » — ca element decorativ este așezată la cele două capete ale părții de sus a acoperișului. Înaltă pînă la 2,50 m țapa are două rînduri de încre-

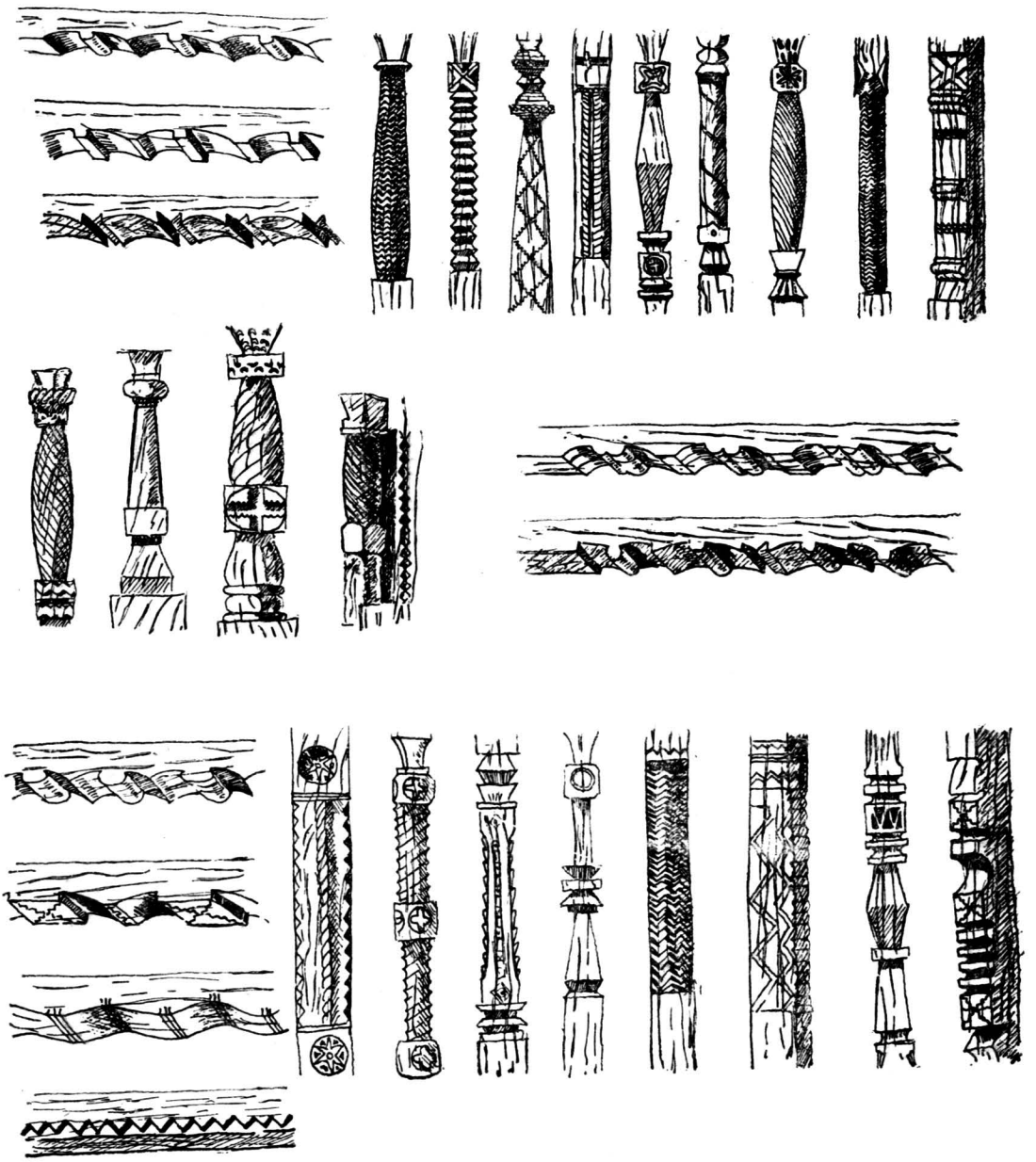


Fig. 20. — Stîlpi și grinzi

stături pe cele patru fețe laterale, rîndul inferior servind pentru fixat, prin cuie de lemn, capetele a 7 sau 5 căpriori. La casele acoperite cu șiță, rîndul superior de încrestături adăpostește capetele ascuțite ale « cusacilor ». Aceștia sînt capete de șiță scurte și cioplite în forme potrivite pentru colțuri, încheind bine acope-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

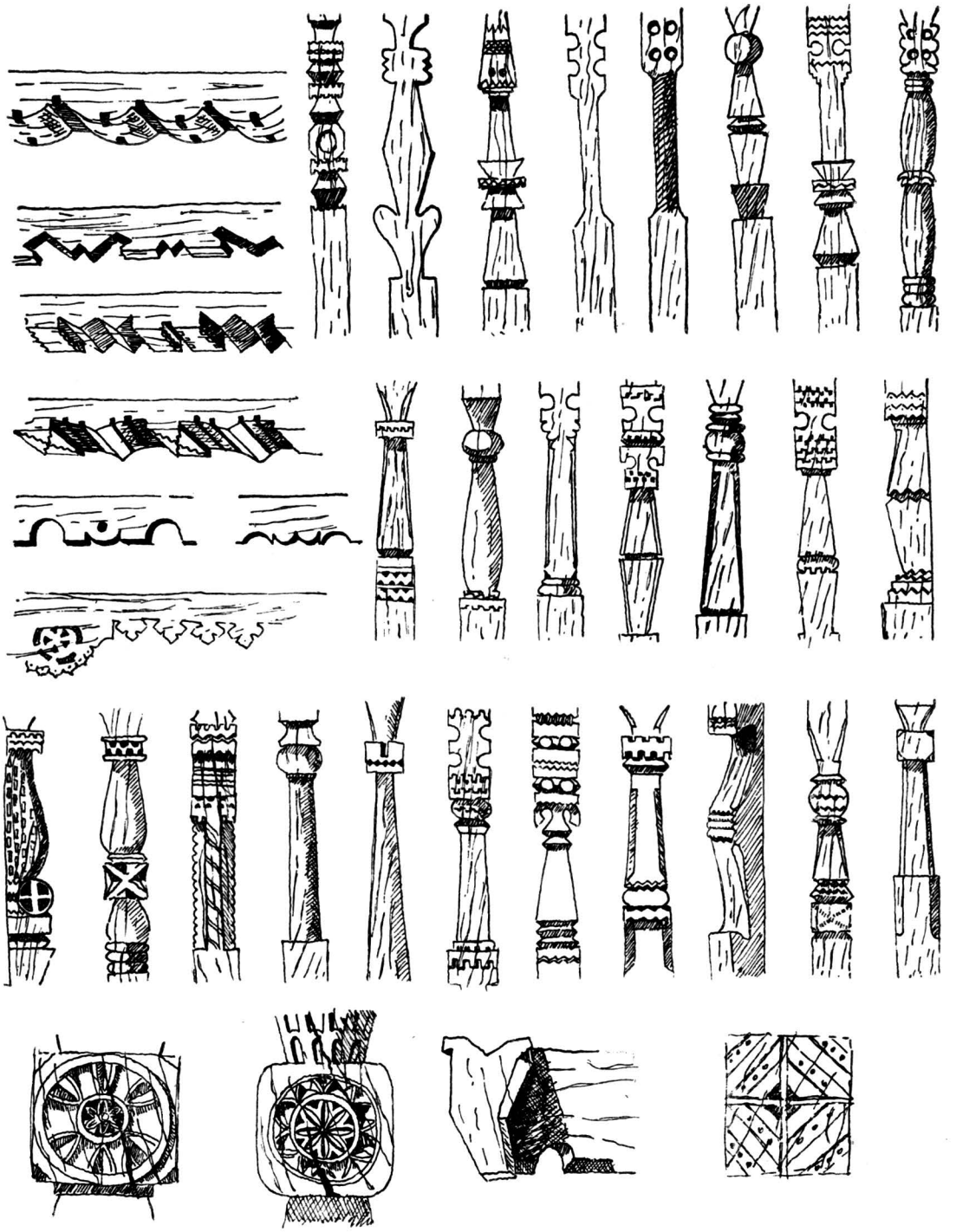


Fig. 21. — Stîlpi și grinzi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rişul şi împiedicînd ca apa de la ploi şi zăpezi să se scurgă înăuntrul podului pe lîngă lemnul ţapei.

Pe fiecare acoperiş sînt montate două ţape. Ele sînt cerute de sistemul construcţiilor, dar şi de simţul simetriei armonioase care determină poporul să califice cu ironie casa cu o singură ţapă, drept « casă coţofenească ».

Fig. 22.— Sala şi balcon cu stîlpi « şerpuiţi » la casa din lemn în Creţeşti, raionul Tg. Cărbuneşti

La case, capătul exterior al ţapei depăşeşte cu 1,20—1,50 m linia superioară a vîrfului acoperişului şi constituie un important element decorativ (fig. 11 şi 30) în diferite tipuri.

Cele mai vechi şi mai simple forme sînt « sulița », « săgeata » sau « ţapa » — de unde îşi trage şi numele, amintind o armă de luptă primitivă. În unele sate ea se mai numeşte şi « măciucă » cuvînt cu aceeaşi semnificaţie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sub « barda », « chisărul » și « dealta » meșterilor din această regiune mînuite cu măestrie neîntrecută, ciopliturile, încrestăturile și dăltuiturile, dispuse în forme și proporții armonioase, au dat și acestui detaliu arhitectonic înfățișări variate, de un farmec uimitor: sfeșnic, făclie, picior de capră, copită de bou etc, cu secțiuni marcate prin încrestături mai proeminente, un « măr » mai mare, jos, la contactul cu șița din vîrful acoperișului, un « măr » mai mic pe tijă, în sus. Pe acesta, meșterul dăltuiește « stele », « creste în cruci », « rozete » și alte motive decorative. În unele cazuri, pentru a pune la adăpost țapa însăși, expusă permanent la acțiunea ploilor și zăpezilor, capătul ei superior este încrestat ca o « ciupercă » a cărei pălărie îi servește de adăpost. Sînt multe case mai noi, la care țapa din lemn

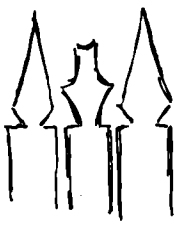


Fig. 23

Fig. 24

Fig. 25

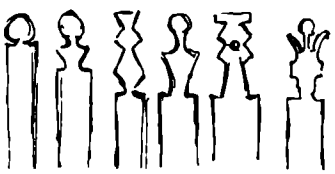


Fig. 26

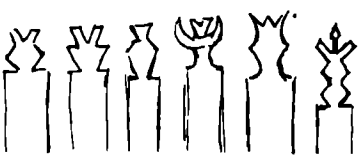


Fig. 27

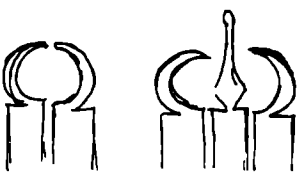


Fig. 28

a fost acoperită cu o formă adecvată de ceramică făcută de olarii din regiune — o bășică cu tijă rotundă, subțiată către vîrf, pe care se află o floare, o pasăre, un cocoș; la altele învelișul după forma țapei este făcut din tinichea și împodobit cu flori, sulițe și balauri înaripați (fig. 30). « Flori la case aveau din tinichea cîte unii, puse în vîrf! Creste sau « chițuri », la bîrnele ascuțite care intră sub ele ca să nu ploaie » [1].

i) *Frăștila* (șindrilă sau șiță). Tehnica acoperișului cu « blăni » din stejar, brad, fag, plop, salcie etc. este foarte veche. La dimensiuni destul de mari, « blănile » erau prinse în cuie de lemn bătute prin găuri prealabil făcute în blană și căprior, sau de fier făcute de meșteri cu mîna. Problema cuielor era dificilă și încă din veacurile trecute avem dovezi că ea se rezolva uneori cu ajutorul materialelor lucrate în regiuni cu meșteri specializați. Între aceștia un rol deosebit l-au avut meșterii sași din Bistrița.

Cuiele din lemn, cu capetele exterioare rămase în relief 4—5 cm pe « blănile » acoperișului, frumos tăiate în forme de mici prisme poligonale și cele de fier cu floarea lată, înflorată prin lovituri de ciocan, « ca o scoabă de floare », punctează suprafețele celor patru « polate » ale acoperișului din lemn, în șiruri simetric orînduite, constituind un interesant și original sistem decorativ.

---

[1] Șitoaia — Roșia.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Arta acoperirii cu « frăștilă » — șindrilă sau șiță — s-a dezvoltat mai ales în secolul al XIX-lea și în primele decade din secolul al XX-lea, deodată cu intensificarea fabricării cuielor metalice. În acest timp a scăzut numărul acoperișurilor cu coceni și paie și s-a cultivat în chip deosebit arta încrestării șiței.

« Frăștila » dispusă în rînduri paralele, suprapuse de jos în sus, constituie un element decorativ prin sistemele aranjamentului său — « în dinte de cal», « previstită » sau « dungă la dungă ». Pentru a spori efectul decorativ, capetele

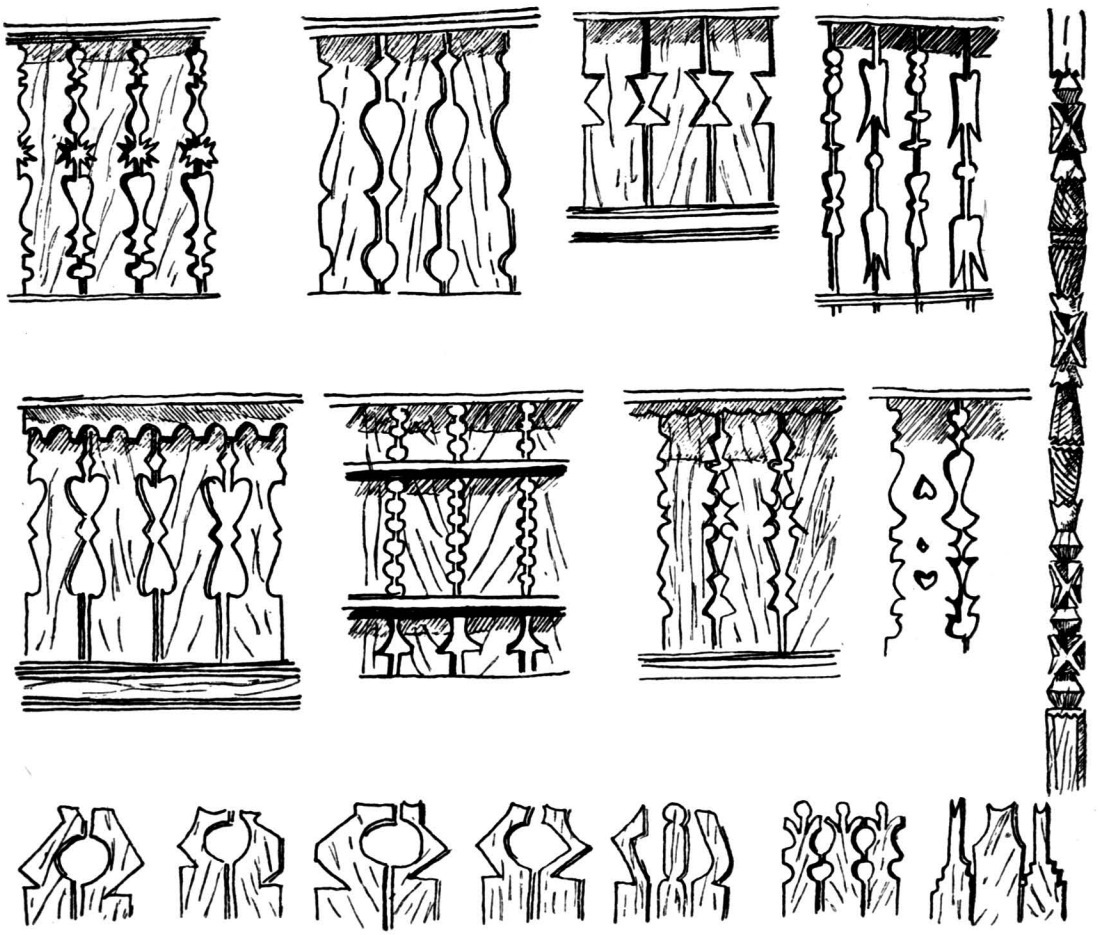


Fig. 29. — Ornamente

inferioare sînt tăiate în unghi ascuțit, constituind o serie de ajurări în zig-zag dispuse în 8—10 rînduri paralele, care se succed pe toată suprafața acoperișului. Un alt sistem decorativ, și mai bogat în efecte estetice, constă în crestarea fiecărei bucăți de șiță la capătul de jos, pe ambele laturi. Crestăturile a două șițe alăturate alcătuiesc o serie de « ochi » sau « ochiulețe » dispuse în șiruri paralele, după numărul rîndurilor de șiță (fig. 16). Un element de varietate în mijlocul « polatei » din față a acoperișului îl constituie una sau două « cușnițe », deschideri pentru iluminat și aerisit podul, construite în jurul unor « cocaie » din lemn (fig. 17), șița de la față fiind și aici încrestată în unghi ascuțit.

j) *Ciocîrlanii*. În sfîrșit, cea mai mare varietate de motive decorative obținute din « frăștilă încrestată », o oferă ultimul rînd de șiță bătută sus pe vîrful casei,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe « polata » din spate între cele două țepi, depășind cu 10—25 cm linia superioară a acoperișului casei.

Ornamentele din șindrilă încrestată în diferite forme, pe vîrful casei, nu au o vechime mai mare ca un secol și jumătate. În trecut pe vîrful casei nu se punea șindrilă încrestată cu « ciocîrlani ». Termenii întrebuințați în prezent pentru a indica acest ornament variat sînt « frăștilă încrestată », înțelegînd mai ales formele geometrice — (unghi ascuțit, pătrat, romb, romb alungit ca o suliță etc.).

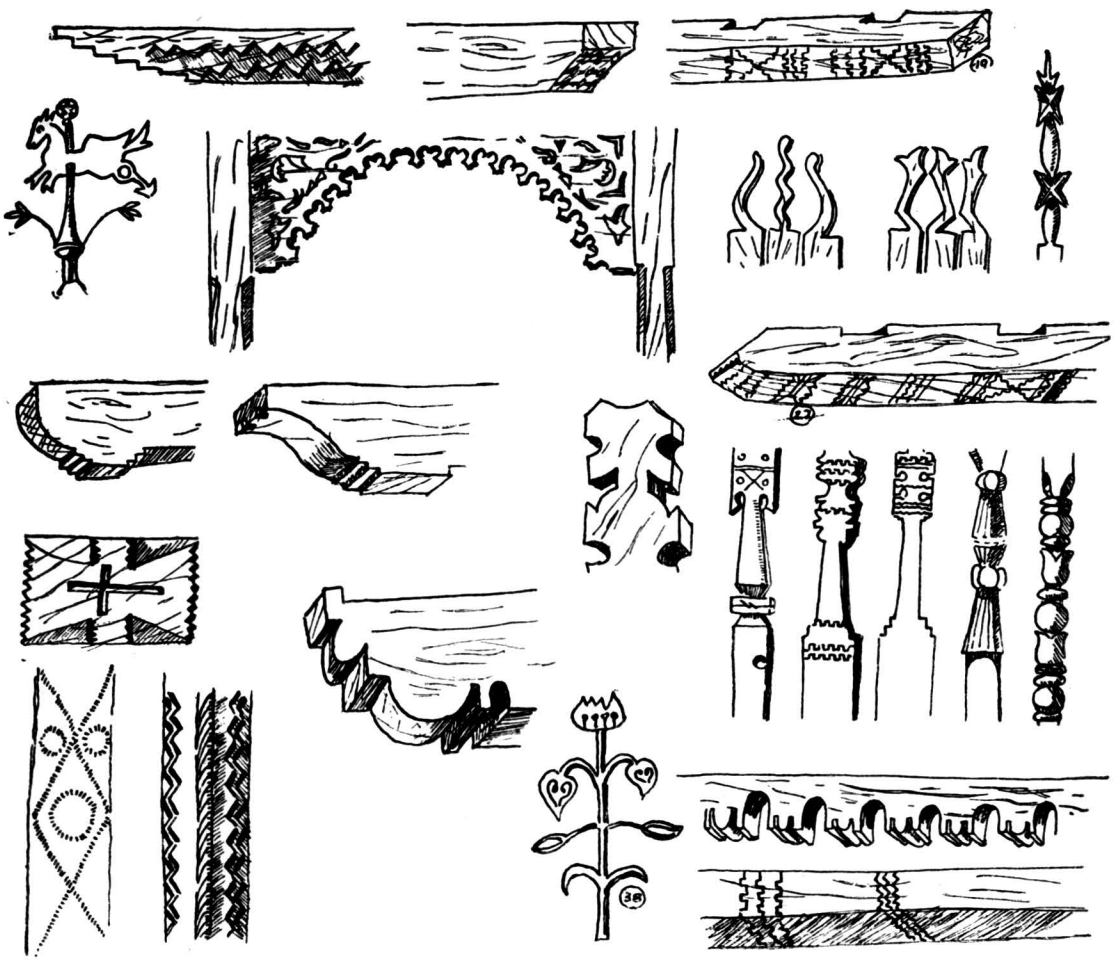


Fig. 30. — Ornamente

Denumirea de « ciocîrlani » tinde să se generalizeze în toată regiunea. Expresia se referă la cele mai diverse și mai variate forme care reprezintă păsări, animale, oameni, flori etc. Termenul, deși cu mare răspîndire, nu este însă utilizat absolut în toate satele din zona Jiului de Sus. În unele sate, pentru forme mai mult sau mai puțin similare se folosește termenul « cocoși », în altele « barabeți ». Elementul originar de inspirație are un rol în determinarea termenului utilizat. « Modelul ei de florărie îi principalul »[1], înțelegînd prin « model » obiectul sau ființa care a stat inițial la originea acelei reprezentări.

[1] Valea Rea — Scoarța, 20 iunie 1951.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Observînd marea varietate de forme ale căror siluete se profilează pe vîrful caselor din această zonă, putem distinge cîteva categorii principale:

1. Forme geometrice — unghi ascuțit, pătrat, romb, romb alungit ca o suliță etc. — (fig. 18 și 23).

2. Reprezentări zoomorfe — păsări — o bogată serie de forme care reprezintă capete de păsări, ciocîrlani, cocoși, barabeți, gîște etc. (fig. 24).

Fig. 31

Fig. 32

Fig. 33

Fig. 34

Fig. 35

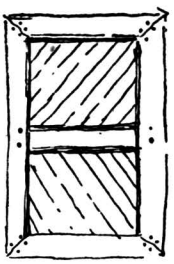


Fig. 36

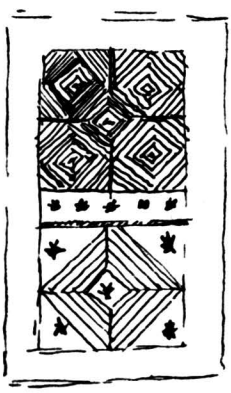


Fig. 37

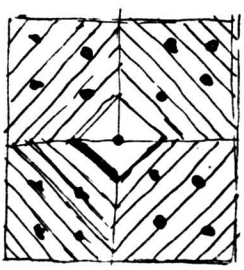


Fig. 38

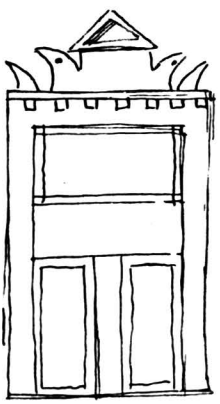


Fig. 39

Fig. 40

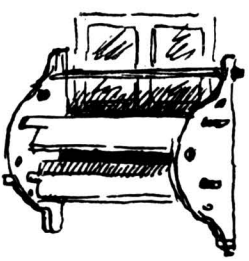


Fig. 41

3. Reprezentări zoomorfe — animale — diferite stilizări de chipuri de animale reale și fantastice între care putem desprinde în primul rînd:

« cap de cal », « cap de urs « cap de șarpe » etc. (fig. 25).

4. Reprezentări antropomorfe cu variate chipuri stilizate de figuri omenești, în unele cazuri șiruri întregi ca într-o horă, dansînd ținîndu-se de mînă pe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vîrful casei, constituind unele dintre cele mai pitoreşti şi mai decorative ornamente din această mare serie de reprezentări — (fig. 26).

5. Reprezentări fitomorfe — variate forme de plante, flori şi arbuşti stilizaţi în chipurile cele mai diferite — (fig. 27).

6. Diverse reprezentări de unelte de muncă — între care mai frecvent apare secera singură sau în combinaţie cu suliţa sau alte ustensile (fig. 28).

7. Reprezentări simbolice din domeniul credinţelor religioase mai frecvente fiind crucile şi pistornicile (fig. 29).

În acelaşi timp se degajează cu evidenţă clară şi aici aplicarea principiilor de bază ale ornamenticii populare în orînduirea acestor elemente decorative pe vîrful casei: simetrie, repetiţie, alternanţă. Bucăţile de şindrilă încrestate sînt grupate în diverse unităţi decorative, distincte, alcătuite din cîte 3,5,7, exemplare, din două categorii de forme deosebite, care se armonizează şi se echilibrează reciproc. Fiecare unitate decorativă are un element distinct, ca punct central de simetrie (fig. 29, 30, 32). Aceste unităţi decorative sînt grupate pe linia delimitată de cele două ţepi din « cornurile » casei, repetîndu-se alternînd într-o dispoziţie simetrică, în dreapta şi în stînga unei forme centrale, distincte, situată la egală distanţă între cele două extreme ale şirului, marcate de cele două ţepi. Înălţimea, forma şi profilul lor sînt armonizate proporţional cu înălţimea acoperişului şi a celor două ţepi (fig. 11).

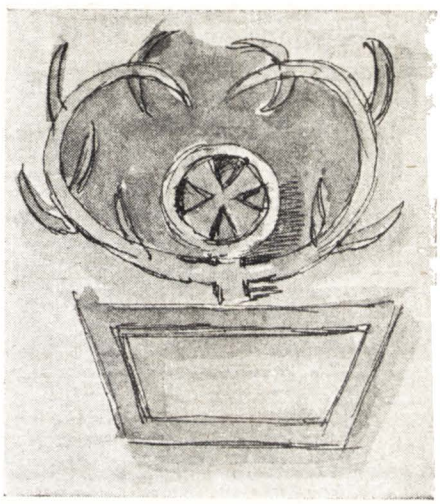


Fig. 42

k) *Uşa*. După vechimea şi tipul construcţiei uşa este de mai multe tipuri.

1. Uşa groasă (10 cm) din stejar masiv, « în ţîţînă » fără balamale metalice, prinsă în « prăgarul » de sus şi în cel de jos, rotindu-se în jurul prelungirilor rotunde din aceeaşi bucată de lemn fixată la cotor ca un ax de rotire în « ghiociurile » din « prăgăriţe » adică scobiturile adîncite în pragul de sus şi cel de jos. La « casa cu focul », o asemenea uşe de tipul cel mai vechi este alcătuită din trei bucăţi distincte şi anume: uşa pe care se circulă permanent, « uşoiul », a doua uşă ceva mai îngustă, aşezată alături şi « uşorul » — demontabil, aşezat între ele şi permiţînd, prin îndepărtarea lui, lărgirea deschiderii cînd e nevoie să se introducă sau să se scoată obiecte mari: un butoi, un hambar etc.

În blana groasă de stejar este fixat un cui de lemn tare, un mîner sau un cîrlig, care serveşte pentru tras uşa.

Elementele decorative, mai rare la asemenea uşă, se dezvoltă ca o serie de grupe de linii dăltuite, pe tocul uşii, sau stilizînd diferite reprezentări dăltuite pe « uşor »: un brad [1], (fig. 33), un steag, un joc de linii, diferite iniţiale indicînd numele proprietarului şi date memorabile din viaţa lui [2] (fig. 34 şi 35).

2. Uşa alcătuită din două straturi distincte — un rînd de scînduri verticale în spate şi un rînd de tăblii puse în ramă, la faţă. La cele mai multe dintre

[1] Casa din Curtişoara, 1905.

[2] Casă din Schela, 25 iunie 1952.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cele mai vechi, rama și tăbliile sînt prinse în cuie de lemn și au caneluri simple dispuse oblic pe cele două tablii [1] (fig. 36).

3. Ușa cu tăbliile alcătuite din mai multe bucăți de lemn dispuse în romburi care ocupă întreaga suprafață a tăbliei, sau în mai multe grupuri, avînd în centrul rombului dăltuituri în rozete sau stele, sau o stea cu «6 romburi» înscrisă într-una similară și mai mare [2] (fig. 37). Cuie metalice cu floarea lată, făcute de meșter cu mîna, și cele mai recente de fabrică, sînt dispuse simetric marcînd anumite figuri — colțurile unui romb, ale unui patrat, brațele unei cruci etc., constituind astfel puncte negre decorative (fig. 38).

4. Ușa din mai multe esențe de lemn. Dispoziția pieselor componente din lemn, cu fibrele orientate in diverse sensuri, produce reflexe diferite de lumină și efecte decorative interesante. Utilizarea a două sau trei esențe de lemn diferite — stejar, fag, brad sau «salcă roșie și plută» — avînd culori naturale distincte, produce efecte decorative prin diferențe de culoare [3].

Romburi sau pătrățele distincte, realizate din mai multe sectoare de lemn de esențe diferite, prinse în cuie metalice orînduite ca elemente decorative în jurul dăltuiturilor centrale — stea, rozetă — constituiesc aportul original al meșterilor din această regiune la arta decorativă a ușilor de la case, ca detalii arhitectonice.

5. Ușa recentă este făcută din lemn de brad în tablii. Adeseori — mai ales cele interioare — au la jumătatea superioară un geam. Aceste uși sînt alcătuite din două sau patru tablii încadrate în caneluri simple. Unele exemplare au la partea superioară o friză decorativă cu imitații de elemente decorative din arhitectura clasică — picături, stilizări de păsări în sbor, fronton de acoperiș în două ape etc [4] (fig. 39).

l) *Ferestrele*, la casele vechi, aveau dimensiuni extrem de mici. Adeseori, din motive de securitate, ele se reduceau doar la o tăietură dreptunghiulară între marginile a două bîrne alăturate din perete, 20 × 30 sau 30 × 40 cm.

Această deschidere era împărțită în patru sectoare («patru ochiuri»), printr-o cruce din lemn de stejar sau în două, prin drugi de fier cu adaosuri decorative (fig. 40). Multe erau astupate prin obloane interioare iar altora li s-au montat obloane exterioare cu destinația de a apăra fereastra, plină cu frumoase ghivece de flori (fig. 41).

m) *Ornamente în tencuială*. Mai tîrziu, cînd tehnica a permis să se construiască ferestre mai mari, iar bîrnele din perete au fost tencuite și văruite, ferestrele au fost încadrate cu frumoase elemente ornamentale executate în tencuială. Multe dintre acestea reprezintă stilizări, uneori în mai multe culori, de glastre cu flori sau de ștergare cu flori, păsări și ciucuri, ca o transpunere stilizată în tencuială a unor elemente ornamentale după obiecte reale, aflate în interior. Alături de acestea găsim, ca elemente decorative realizate în tencuială, forme geometrice: romburi, patrate, cercuri, roate; forme reprezentînd stilizări de plante și de arbori, bradul în special; motive zoomorfe: șerpi, pești, păsări etc. Cu aceste motive se dezvoltă și arta decorativă cromatică în arhitectură, multe dintre elemente fiind realizate în mai multe culori și dovedind gust pentru combinarea armonioasă a culorilor. Între acestea, cele mai remarcabile sînt stilizările elegante de glastre cu flori (fig. 42).

---

[1] Ușă la casa din Schela, 1952.

[2] Ușă la casa A. Mogoș, Ceauru și Gh. Beuran Curtișoara, vezi Muzeul Satului, București.

[3] Ușă la casa din Ursăței, 1952.

[4] Ușă la casa din Urdarii de Sus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În general, arta decorativă policromă n-a avut aderenţi prea mulţi în arhitectura populară din zona Jiului de Sus, în trecut. Cele cîteva exemplare înregistrate sînt de dată recentă, dovedind însă reale posibilităţi de dezvoltare în viitor.

CONCLUZII

Datorită îmbinării armonioase a nevoilor de ordin practic şi a calităţilor artistice ale construcţiilor din zona etnografică a Jiului de Sus, arhitectura populară din partea nordică a regiunii Craiova oferă un material bogat care poate fi utilizat ca sursă de inspiraţie în proiectarea noilor construcţii din ţara noastră. Arhitecţii pot prelua elementele valoroase care alcătuiesc laolaltă tradiţia artei de a construi a meşterilor din această zonă. Această tradiţie este exprimată în variatele tipuri diferite de construcţii populare, în formulele lor arhitectonice, în sistemele de dimensionare adaptate peisajului şi felului materialului, în marea bogăţie de detalii arhitectonice, în elemente decorative. Acestea sînt aspecte ale îndelungatei experienţe constructive populare care trebuie cunoscute şi folosite de arhitecţi. Numeroasele elemente arhitectonice ornamentate (cele mai multe dintre ele avînd rol constructiv) au un loc important în studiul arhitecturii populare. Seria lor trebuie întregită cu analiza acelor elemente arhitectonice decorative care s-au dezvoltat în arhitectura interioară prin încrestăturile şi dăltuiturile făcute la uşi şi ferestre, la grinzile şi scîndura tavanelor, la « corlata » care susţine coşul de deasupra vetrei, la firida şi brîiele sobelor etc.

Toate aceste variate elemente ornamentale, din care n-au fost prezentate în paginile acestui articol decît o parte, demonstrează forţa vitală, optimismul şi dragostea de viaţă, de muncă şi de artă a poporului nostru. Oferind în acelaşi timp teme importante pentru studiile cercetătorului de artă populară, ele sînt surse de inspiraţie, în primul rînd pentru arhitecţii proiectanţi şi pentru constructorii de edificii publice sau de locuinţe populare.

O pildă strălucită pentru utilizarea elementelor arhitectonice şi decorative populare în arhitectura monumentală ca şi în proiectarea locuinţelor muncitoreşti sau populare, ne oferă arhitectura sovietică.

Pe acelaşi drum şi prin folosirea elementelor artistice aflate în arhitectura populară, socotim că se poate da o largă posibilitate de dezvoltare stilului original al arhitecturii noastre naţionale.

Numeroasele tipuri de stîlpi încrestaţi şi ornamentaţi, ca şi toate celelalte variate şi bogate materiale artistice pe care ni le oferă tradiţia arhitecturii populare din zona Jiului de Sus şi din alte regiuni ale teritoriului nostru, constituie o inepuizabilă sursă de inspiraţie artistică, încă necunoscută şi nevalorificată.

Ideile creatoare ale arhitecţilor care proiectează monumente de interes general şi locuinţe pentru popor, pot fi îmbogăţite şi prin calităţile artistice ale formelor arhitecturale şi decorative populare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ASPECTE ALE ARTEI POPULARE ÎN RAIONUL BEIUȘ, REGIUNEA ORADEA

de NICULAE DUNÀRE

n cadrul cercetărilor de artă populară organizate de către Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R. pentru cunoașterea artei populare din regiunea munților Apuseni, s-a urmărit și problema textilelor și portului din sudul Țării Bihariei. Este vorba de o mare parte a teritoriului raionului Beiuș, regiunea Oradea, situată de o parte și de alta a cursului superior al Crișului Negru, între munții Bihorului și munții Codrului. Din punct de vedere geografic zona cercetată corespunde cu depresiunea Beiuș-Vașcău.

Acest teritoriu se împarte în două: subzona Pietroasa-Roșia în nord-est și Vașcău-Tărcăița în sud-vest, despărțite printr-o culme deluroasă între satele Sîrbești și Hîrsești. Între aceste două subzone lipsește un drum direct, iar locuitorii dintr-o parte și din cealaltă parte a culmii sînt obligați și azi să facă un ocol prin satele Lunca și Sudrigiu, de pe malul Crișului. Avem de-a face cu două subzone etnografice. Din seria de fapte care explică diferențierile între cele două subzone se cuvin să fie amintite: dezvoltarea principalelor legături economice cu ținuturi diferite — subzona Pietroasa-Roșia fiind legată mai ales cu cîmpia Oradiei, a Banatului și cu ținutul Huedinului, iar subzona Vașcău-Tărcăița avînd legături mai ales cu cîmpia Aradului, Țara Zarandului și Țara Moților; existența îndelungată a două subdiviziuni administrative — districtele Vașcău și Beiuș — ; limita geografică deluroasă amintită.

Aproape două treimi din întinderea zonei este acoperită cu păduri, pășuni și fîneațe. De aceea, pe drept cuvînt s-a spus despre aceste sate că sînt « retrase sub streașina pădurilor ». În ce privește terenul cultivabil, din pricina structurii solului și a climei, cea mai mare parte nu poate fi semănat decît cu orz, cînepă și secară.

În trecut, ținutul Beiușului a fost proprietatea feudală a episcopatului romano-catolic din Oradea care, din secolul al XIII-lea obținuse dreptul de minerit aici [1].

Locuitorii satelor de pe valea superioară a Crișului Negru sînt aproape toți romîni. Documentele din secolul al XIII-lea indică atît prezența cît și ocupația lor: « Aici îi îndeamnă (să locuiască) viața lor străveche, păstoritul » [2]. Dar încă de atunci datorită dezvoltării economiei ținutului care determină noi așezări omenești începe să se modifice structura etnică a acestei zone. Din acel timp,

---

[1] Fejér, G. Codex — diplomaticus Hungariae. Budae, 1834, vol. 3, p. 158—161.

[2] V. Bunyitay, Biharv armegye Ulăhjai sa vallás-Unié, publicată în « Értekések a történeti tudományok Köreböl ». Budapesta, 1892, vol. XV, nr. 6, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe lîngă creșterea vitelor și agricultura, se dezvoltă și mineritul. De aceea, în afară de faptul că o parte din băștinași devin mineri, acum « în această mică vale se așează elemente mai culte, meseriași, negustori, funcționari, ofițeri » de diferite naționalități și îndeosebi maghiari [1].

Contactul cu populațiile de altă naționalitate a avut loc în chiar cuprinsul depresiunii Beiuș-Vașcău ca urmare a dezvoltării mineritului, tîrgurilor și centrelor administrative unde s-au așezat maghiari, nemți și țigani care trăiesc și astăzi în Vașcău, Băița, Sudrigiu, Tărcaia, Finiș, Negru, Budureasa, Beiuș, Roșia. Conlocuirea cu aceștia s-a oglindit între altele și în împrumuturile din sectorul textilelor și portului, în tehnicile de lucru ale acestora, în motive ornamentale primite prin mijlocirea populației maghiare sau în folosirea anumitor piese purtate mai întîi de maghiari, aflați într-un proces de urbanizare mai înaintat.

În perioada precapitalistă, dar mai cu seamă în cursul orînduirii capitaliste — în afară de accentul crescînd pus pe ocupațiile specializate, accent ce caracterizează și restul populației depresiunilor din jurul munților Apuseni — ascuțirea procesului de pauperizare în sînul populației țărănești obligă o bună parte din locuitorii fiecărui sat să se îndeletnicească cu munci agricole sezoniere în părțile Banatului, Aradului și ale Ungariei. Tot acum iau amploare și micile meșteșuguri țărănești dintre care multe sînt în legătură cu textilele și cu portul. Aceste meșteșuguri se practică într-o serie de sate specializate. Astfel cojoacele se confecționează în Vașcău, Beiuș, Leheceni. Cîmpanii de Jos. Poienii de Jos, Chișcău, Criștiorul de Jos, Susțin, Rieni localități cu tîrguri de țară sau aflate de-a lungul unui drum important.

Prezența țundrei (sumanului) în portul de iarnă, atît sărbătoarea cît și în zilele de lucru, a determinat specializarea unor croitori sau croitorese în confecționarea acestor piese. În subzona Vașcău-Tărcăița, sarcina sumănăritului a rămas, cu timpul, în seama satului de sumănari Sîrbești. În subzona Pietroasa-Roșia, pînă astăzi fiecare sat și-a avut sumănărița, sau mai rar, sumănarul propriu. Demn de reținut că sumănarii din Sîrbești au lucrat atît pentru părțile Vașcăului cât și pentru vestul Țării Zarandului și o bună parte din cîmpia Aradului, lucrînd pentru fiecare sat, sumane cu note distincte în ornamentică și cromatică.

Opincile se fac fie din piele de vită — (în trecut Beiuș) fie din anvelope de cauciuc (în perioada mai nouă în Nimăești și Beiuș).

Cizmăria a constituit specialitatea satului Vărzarii de Jos, de unde și denumirea vechilor cizme de « vărzărănești ». De asemenea cizmăria s-a dezvoltat și în Beiuș.

În acest ținut, materiile prime de bază pentru textile și piese de port sînt procurate prin practicarea a trei vechi îndeletniciri: cultura cînepei, oieritul și creșterea vitelor.

Îndeletnicirile specifice sectorului textilelor — torsul, țesutul, alesul, brodatul și împletitul — revin femeilor. Aproape fiecare țărancă știe să aleagă, să coasă și să împletească. În ceea ce privește alesul, sînt vestite îndeosebi femeile din Vașcău, Criștior, Săliște de Vașcău, Tărcăița, Totoreni. Sînt renumite de asemeni cusătoresele din Pietroasa, Ferice, Săliște de Vașcău, Budureasa, Roșia, Tărcaia etc. De reținut că maghiarele din Tărcaia — cu o îndelungată și strînsă legătură economică cu piața Beiușului și a Oradiei — au aflat încă un mijloc de cîștig în răspîndirea modei cusăturilor de basmale și a modei șalurilor împletite din lînă.

---

[1] V. Bunyitay « A váradi püspökség egyházai a püspökség alapitásától 1566, évig » Nagyvárad, 1884, p. 348.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După locul pe care-l ocupă în viața de toate zilele produsele textile se împart în: piese de uz casnic și piese de port cuprinzînd piese de îmbrăcăminte, piese de încălțăminte și piese de podoabă.

Dintre piesele de uz casnic atragem luarea aminte asupra cearceafurilor și ștergarelor.

Cearceafurile au o largă răspîndire atît ca obiecte de purtare pe pat cît și pentru împodobire. Exemplarele mai vechi, întîlnite pe teren, sînt țesute în două și patru ițe, simple; cele mai noi sînt țesute în trei sau patru ițe și au alesături. Din numeroasele tipuri întîlnite, mai caracteristice zonei cercetate și mai prețuite

Fig. 1. — Ștergar care se pune după farfurie, lucrat în anul 1890; în satul Sîrbești

de localnici sînt cele țesute în două ițe « pînzește » [1], în patru ițe cu linii oblice, în patru ițe în roate, în trei ițe ochiuri, în trei ițe în table, cu alesături sau cu broderii obținute din țesut.

Dar împodobirea acestora nu s-a oprit la țesut și ales. Prețioase realizări artistice se datoresc și tehnicilor de cusături și împletituri. Astfel s-au lucrat cearceafuri: cu dantelă și fodră, cu dantelă la capete, cu broderie zisă « spartă » etc.

Spre deosebire de familiile sărace care-și împodobesc patul cu țoluri de cînepă, familiile înstărite folosesc în acest scop și țoluri de lînă colorată.

La fiecare din tipurile de cearceafuri studiate s-a putut observa o dezvoltare a lucrului artistic. Aceasta este îndeosebi ilustrat de cearceafurile cu dan-

[1] « Pînzește », adică atunci cînd se năvădesc două fire în fiecare dinte al spatei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

telă și fodră și de cearceafurile cu dantelă la capete. Trebuie subliniată de asemenea frumusețea cearceafurilor cu broderie. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea tendința de înfrumusețare se manifestă prin așezarea dantelei între prima și a doua bucată de pînză și prin împodobirea cearceafului, la un capăt, cu fodră din pînză țesută cu vîstră; la începutul secolului al XX-lea împodobirea cearceafurilor este realizată prin așezarea dantelei între cele trei bucăți de pînză, precum și la cele două capete. În ultimii ani se constată o și mai mare dezvoltare a aspectului artistic. Dacă acum țesătura acestei grupe de cearceafuri este adeseori simplă, ele sînt în schimb împodobite cu dantelă, broderii și alesături care imită broderia.

O altă cale pentru realizarea bogăției ornamentale a cearceafurilor este și coloritul. Cearceafurile colorate se fac numai pentru înfrumusețarea paturilor. Sînt lungi și împodobite numai la capătul în care patul este expus privirii. Acest fel de cearceafuri a apărut după cearceafurile albe, simple. Acum sînt pe cale să fie înlocuite și ele printr-un nou fel de cearceafuri albe îmbodobite cu vîstre în lung din nevedितură, sau cu alesături albe. De prin anul 1935 au apărut unele cearceafuri lungi cît patul, împodobite la ambele capete, și altele prezentînd vîstre cu alesături în « speterează » [1] pe toată lungimea.

Ștergarele se întîlnesc atît ca produse țesute — ștergare necolorate din cînepă, bumbac și mai rar din in cît și ca țesături cu alesături.

Din prima grupă a ștergarelor țesute se întîlnesc trei tipuri: ștergare de obraz în două ițe, albe, simple, din calitatea a treia de cînepă); ștergare pentru adus oalele cu apă (din resturi de țesături); ștergare de dimensiuni mai mici pentru straiță (în două și în patru ițe din calitatea a treia de cînepă).

Ștergarele de obraz încep să fie înlocuite cu produse de fabrică, pe care sătenii muncitori, mineri, industriali, forestieri, le cumpără din comerțul de stat ori cooperatist etc.

Din grupa ștergarelor împodobite cu alesături, ștergarele de culme au luat o mare dezvoltare în legtură cu modul de împodobire al interiorului țărănesc. Felul în care sînt așezate aceste ștergare a determinat împodobirea lor la ambele capete.

Cînd moda ștergarelor de culme a fost părăsită, odată cu părăsirea felului de împodobire al interiorului țărănesc caracterizat prin expunerea pieselor textile și de port pe « culmariu » (o prăjină agățată lîngă tavan), multe din aceste ștergare au fost așezate în cuie sau pe după farfurii

Ștergarele pentru pereți au înlocuit în întregime ștergarele de culme, însoțind însă vechea modă a ștergarelor puse după farfurii (fig. 1), care continuă să se mențină și astăzi. Frumusețea ștergarelor pentru pereți este accentuată și de felul expunerii lor în cui în chipul cunoscut sub numele de « coada rîndunicii ». Mai realizate din punct de vedere estetic sînt cele cu fond alb și alesături roșii lucrate în tehnicile: « în degete », « cu suveica » și « în speterează »), precum și cele cu vîstre din alesătură pe fond negru.

Ștergarele, ca și celelalte piese textile de uz casnic, n-au fost de la început împodobite prin tehnica cusăturilor. Pînă la primul război mondial decorarea pieselor textile de uz casnic se făcea numai prin țesături și alesături. Aceste tehnici erau dezvoltate încă de pe atunci, materia primă necesară fiind bumbacul alb și colorat.

---

[1] « Speterează » adică alesături obținute prin ridicarea firelor alese cu o scîndurică numită speterează în timp ce mișcarea ițelor este suspendată.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PORTUL

Pentru a da o imagine a portului vom examina pe rînd unele piese ale costumului femeiesc din sud-estul raionului Beiuș.

Pe la jumătatea secolului al XIX-lea portul femeiesc romînesc din întreaga zonă arăta astfel: părul împletit și înfășurat pe două conciuri (« cormi ») era acoperit cu un ștergar alb; la gît se purtau mărgele; cămașa era lungă, zadia neagră « zapreg »), brîu de lînă; cojocul fără mîneci trecea cu o palmă în jos peste talie; țundra albă și lungă, lipsită de cusături era împodobită doar cu puțin postav negru; iarna se purta glugă; picioarele înfășurate în obiele erau încălțate cu opinci; în zilele de sărbătoare femeile purtau ștergare de mînă și straițe. Fetele mari erau îmbrăcate la fel, deosebirea principală față de neveste, constînd în împodobirea diferită a capului: capul descoperit avea părul făcut în « chici » o șuviță care pornește de pe frunte continuată cu alta pornind din creștet).

Mai tîrziu, în preajma anului 1900, fetele mari și nevestele tinere purtau zadii roșii, catifea cu mărgele și bani la gît; nevestele purtau pe cap ceapsă și basma. Într-o anumită măsură acest port se mai păstrează în Măgura, Valea Neagră de Sus, Chișcău, Pietroasa, Gurani, Cociuba, Roșia, Sohodol-Lazuri, Căbești etc.

Față de acest port vechi, costumul femeiesc de astăzi prezintă *unele deosebiri*: părul făcut conci mai rar cu cormi [1] este acoperit cu o basma; la gît se poartă o « zgardă » de mărgele; iie, poale, zadie, cojoc fără mîneci, țundră sau sumăniță înlocuită uneori cu un șal de lînă; iarna se poartă opinci de gumă sau cizme și obiele de cînepă sau lînă. Fetele mari și nevestele tinere poartă cojoace scurte și laibăre.

Odată cu intensificarea relațiilor de schimb capitaliste, în cadrul tîrgurilor de țară din Beiuș, Vașcău, Negreni, Hălmagiu, Gurahonț etc., și prin contactul nemijlocit cu orașele (Oradea, Arad, Timișoara) au pătruns unele piese ca rochia (fustă pînă în talie), bluza, flanelele, pantofii etc. Pătrunderea acestor piese a făcut să apară două forme mixte în portul femeiesc: *a*) rochie și poale pe dedesubt *b*) rochie și bluză cu croială orășenească. Rochia orășenească se întîlnește la soțiile funcționarilor stabiliți în sat, la femeile salariate și la orășence Beiuș, (Vașcău). Acest fel de rochie se întîlnește de asemeni la femeile maghiare din Tărcaia, Finiș, Negru. În legătură cu populația maghiară din zona cercetată trebuie să menționăm o serie de împrumuturi din portul femeiesc maghiar care se constată în costumul femeilor romînce; prezența, sporadică de altfel, a șurțului (zadiei) din valea Calatei în satele Budureasa și Roșia care se află în legături mai strînse cu ținutul Huedinului; moda fustelor albastre, simple dar elegante, în portul unor neveste tinere din satele Negru, Finiș, Totoreni; pătrunderea în sub zona Pietroasa-Roșia a șalurilor colorate de lînă, purtate la început în satul maghiar Tărcaia.

În prezent se întîlnesc mai multe tipuri de port femeiesc așa după cum se poate vedea din figurile 2 și 3. Piesele caracteristice pentru portul femeiesc din zona cercetată sînt: cămașa, zadia, brîul și cojocul. Croiala și ornamentica acestor piese disting zona cercetată din Bihor de zonele învecinate ale Huedinului, Zarandului și țării Moților.

Cămașa. În funcție de croiu, materialul și tehnica cusăturilor, în sudul țării Bihariei se întîlnesc șase tipuri de cămăși femeiești avînd numeroase variante

---

[1] Conciul se obține prin înfășurarea cozilor de păr împletit pe după un cerc așezat pe cap; cormi se zice atunci cînd părul este aranjat sub forma a două conciuri, cîte unul deasupra fiecărei urechi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Port de bătrînă

Fig. 3. — Port de fată

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

locale caracterizate prin motive și colorit diferit. În prezentarea de față vom descrie însă numai trei tipuri de cămăși și anume: cămașa lungă, spătoiul romînesc și spătoiul cu guler răsfrînt (spătoi = iie).

Însemnătatea primului tip, cămașa lungă, constă în aceea că reamintește o notă caracteristică a vechiului port romînesc din Țara Bihariei și a Zarandului.

Fig. 5.— Zadie neagră de lînă (« zapreg »), datează din anul 1870; satul Pietroasa, subzona Pietroasa-Roșia

Cu un veac în urmă cămașa lungă a fost părăsită în subzona Vașcău-Tărcăița, pe la 1870—1880 a încetat a fi purtată în Lelești, Sudrigiu, Rieni, Cărbunari etc., iar prin anul 1900 ea nu se mai întîlnea nici în săliște de Beiuș, Budureasa, Buntești, Sebiș, Poienii de Sus etc. Cîteva exemplare s-au mai întîlnit în Soho-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dol-Lazuri, Căbești, Roșia, Ferice. Astăzi această cămașă mai este purtată doar de bătrînele din grupul de sate Măgura-Pietroasa.

Croiala acestei cămăși se caracterizează prin poala prinsă în continuarea iiei, mîneca pornind din grumaz, gura cămășii așezată în față, bentiță la gît în loc de guler. Ornamentica ei se distinge prin: « pumnari » (manșete), cusuți pe muchea cutelor (aceeași tehnică folosită și la « ciupagul » de pe cămășile femeiești din Țara moților, cîmpia Transilvaniei și Secuime) și prin trei rînduri de ornamente cusute de-a latul mînecii: « brațe » la umăr, peste cot și în jos de cot. Cea mai importantă ornamentare o constituie însă cusătura a 1, 2 sau 3 rînduri (« șire ») de broderii de-a lungul mînecii. Țărancele muncitoare își lucrează broderia pe muchea cutelor de la pumnari cu ață neagră de mașină, iar cele înstărite cu bumbac negru. Înainte vreme, fetele mari și nevestele tinere își coseau pumnarii cu bumbac roșu

Cel de al doilea tip, spătoiul romînesc, face legătura cu cămașa din Țara Moților și din centrul și estul Țării Zarandului. Se caracterizează printr-un guler

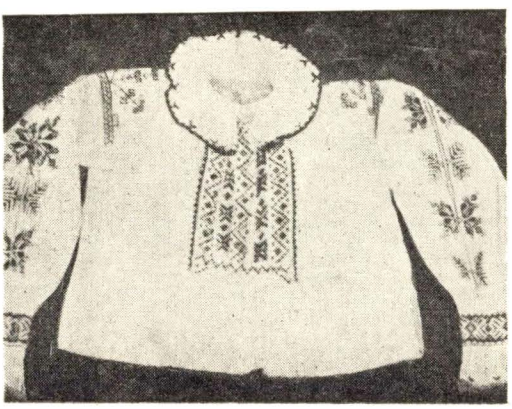


Fig. 4. — Spătoi cu guler răsfrînt

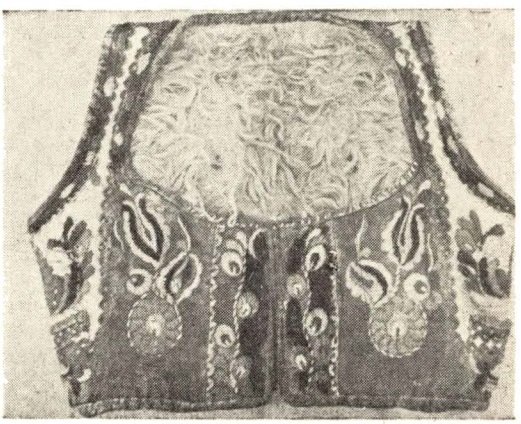


Fig. 6. — Cojoc cohănesc, satul Briheni, subzona Vașcău-Tărcăița

mic, sub forma unei bentițe brodată cu multă măestrie, aplicată peste încreți-tura bucăților de pînză (« laților ») la gît.

Cel de al treilea tip, spătoiul cu guler răsfrînt, reprezintă trăsătura de unire cu vestul Țării Zarandului (subzona Vîrfuri-Hălmagiu) și cu cîmpia Aradului. Nota caracteristică a acestuia este gulerul răsfrînt, încrețit din jolj sau dantelă, ori rotund, din pînză de cînepă (fig. 4).

Zadia (cătrința) se pune peste poalele cămășii. De obicei într-o singură culoare, neagră sau roșie, ea vine să întregească, pe albul poalelor ori al fustelor, nota de rară eleganță pe care o au liniile simple ale cămășii.

Cele mai vechi sînt zadiile din lînă (« zapreg »), vopsite în negru sau albastru fumuriu, cusute cu lînică colorată în roz, galben, verde deschis (fig. 5). Înainte de 1900 bătrînele din întreaga zonă purtau la sărbători astfel de zadii dintr-un lat numite și « zadii tocmite » pentru că sînt împodobite cu cusături în motive foarte variate. În aceeași perioadă, fetele mari și nevestele tinere purtau « zadie aleasă », tot din lînă, cu alesături în roșu și alb pe fond negru. Vara se purtau « zadiile largi » croite din material de fabrică (mătase sau stofă subțire),

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu motive imprimate, pe fond negru la femeile bătrîne și pe fond roșu sau verde la cele tinere.

După 1900, pătrunzînd la sate lînica prelucrată și vopsită la fabrică, tinerele încep să poarte, în locul zadiilor de lînă alese, « zadiile de mătase » croite dintr-un singur lat. Această zadie era țesută și aleasă numai din lînică, lucru cu care se ocupau unele femei sărace din satele subzonei Pietroasa-Roșia. Se urzeau de odată mai multe zadii pentru mai multe tinere. Mai tîrziu zadia de mătase lucrată în sat a fost înlocuită de « zadiile de Banat ». Acestea erau procurate din Banat

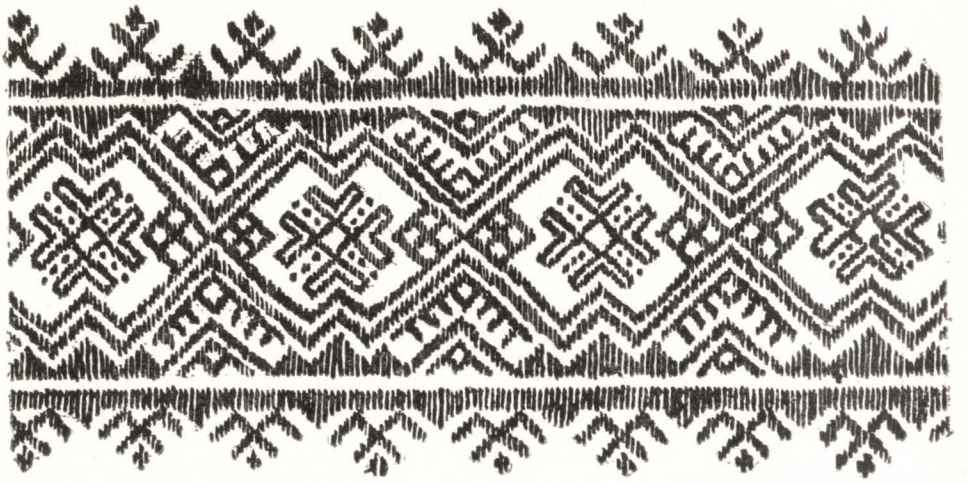
Fig. 7. — Cojoc bînșenesc, satul Hîrșești, subzona Pietroasa-Roșia

cu prilejul muncilor agricole sezoniere efectuate acolo. Acest proces s-a intensificat după 1918, epocă la care bănățencele începuseră să părăsească acest tip de zadie.

După primul război mondial, fetele mari și nevestele tinere au purtat « zadii tinerești » din țesături albe cu alesături colorate. În sfîrșit, în ultimul deceniu, femeile tinere își fac zadii din pînză albită de cînepă sau bumbac, împodobite cu broderii albe artistic executate. Cusăturile și piesele de port se fac, în cea mai mare parte, cu materialul procurat din comerț. În mai mică măsură se folosește și ață de cînepă sau fire de lînă vopsite în casă. Femeile mai înstărite, de obicei dau la vopsit în oraș.

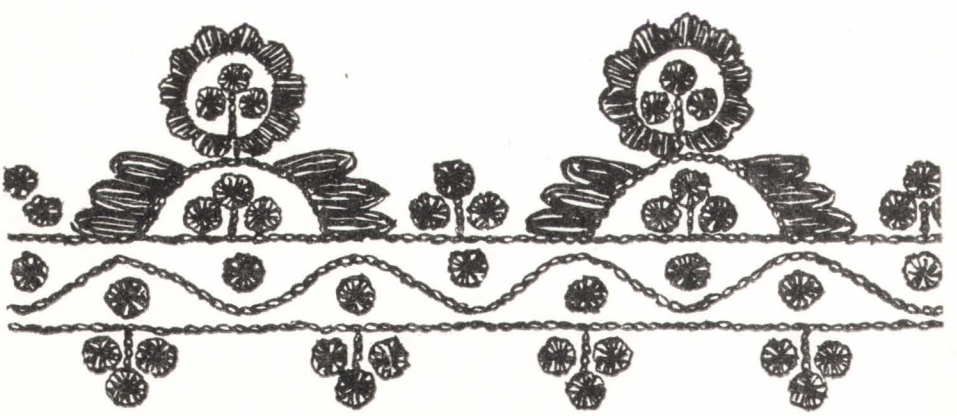
Ca urmare a accentuării în perioada capitalistă a procesului de îmbogățire a unei păturí de țărani prin comerț de vite, porci, păsări, prin confecționarea și vinderea cojoacelor și sumanelor la piesele de port ale celor înstăriți, spre deosebire de cei săraci, se găsesc cusături realizate dintr-un material mult mai scump și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Acuarelă — A. Gaia

Fig. 8. — Motive geometrice, satul Ferice, subzona Pietroasa-Roşia



Acuarelă — A. Gaia

Fig. 9. — Motive vegetale stilizate, satul Pietroasa, subzona Pietroasa-Roşia

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de provenienţă exclusiv orăşenească. Aceste deosebiri în împodobirea pieselor de port precum şi prezenţa pieselor scumpe la cei bogaţi, oglindesc ascuţirea diferenţierilor sociale. Din această perioadă datează producţii folclorice care arată că obiectele frumoase nu erau făcute de fetele bogate, ci de cele sărace:

— « *Du-te acasă tu săracă*
Că te rîde cea găzdacă[1]
— « Las-să rîdă cît o vrea,
Că spăcelul[2] de pe ea
E făcut de mîna mea;
Sirele de pe la cot
Le-am făcut pentru un zlot.
Şi cele de pe la mînă
Le-am făcut pentru slănină.
Şi cele de pe la poale
Le-am făcut pentru unsoare ».

(Cules de la Sala Ion Gabore, născut în anul 1924, ţăran mijlocaş, Ferice)

Brîul. Peste betelia (« pomnata ») poalei şi a zadiei, femeile şi fetele se încing cu brîuri de lînă, lucrate de obicei în Leleşti, Pietroasa. În faza lor de împuţinare — odată cu părăsirea treptată a zadiilor de lînă şi a poalelor albe, înlocuite de zadiile albe şi de rochiile cu fuste creţe se pot observa două tendinţe; pe de o parte îngustarea brîelor de la 12 cm la 5 cm, iar pe de altă parte împuţinarea culorilor de la 8—10 la 3 (roşu, albastru, galben). Folosirea coloritului variat numai în urzeală şi băteala aproape invizibilă — o singură culoare, fir subţire şi deslînat care se pierde în urzeală — fac să iasă în relief cîteva linii colorate bine distincte care înfăşoară mijlocul corpului. Urzeala domină atît cromatic cît şi tehnic, prin faptul că este din lînă foarte bună şi trainică, toarsă fin, iar firul este dat în două şi răsucit.

Cojocul. Cojoacele femeieşti sînt mai scurte şi mai împodobite decît cele bărbăteşti. Pentru subzona Vaşcău-Tărcăiţa ele s-au confecţionat pînă de curînd, de către cojocarii ce-şi aveau centrul în Vaşcău (fig. 6); pentru subzona Pietroasa-Roşia ele erau lucrate de către cojocarii din Beiuş şi Poienii de Jos (fig. 7).

Cojoacele scurte şi fără mîneci sînt acoperite aproape complet cu cusături. De obicei cusăturile sînt executate în broderie plină. Aceste broderii se fac uneori şi separat, fiind ulterior aplicate pe cojoc, prin tehnica numită « cîrpiturească ». Ornamentele se fac din bucăţi şi fâşii subţiri de piele albă sau colorată, cusute pe un fond de o singură culoare. Aplicaţiile de piele (castaniu, verde, roşu) sînt de cele mai multe ori împodobite prin cusături de lînă şi mătase colorată. În modul acesta cojocul încinge bustul într-un bogat covor floral.

ORNAMENTICA

În încheiere încercăm unele consideraţii cu privire la ornamentica textilelor şi portului din zona Beiuş-Vaşcău.

Nota decorativă dominantă o constituie prezenţa motivelor ornamentale geometrice caracterizate prin tendinţa de a realiza linii şi forme desăvîrşite, prin

[1] Găzdacă = chiabură.
[2] Spăcel = iie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ingeniozitatea combinărilor diferitelor elemente (fig. 8). Este vorba, în cea mai mare parte, de o redare realistă stilizată, după cum o arată numeroasele ornamente florale transpuse geometric datorită tehnicii de lucru (fig. 9 și 10). Aceste motive se întîlnesc la cele mai diferite piese de uz casnic și de port. Ca și celelalte categorii de motive ornamentale (vegetale, zoomorfe), motivele geometrice sînt caracterizate de rigurozitatea cu care sînt respectate cele trei legi ale artei decorative, în funcție de care artistul popular execută cu succes împodobirea: simetria, alternanța și repetiția.

Simetria este prezentă în cazul motivelor dispuse de o parte și de alta a unor linii ce formează adevărate axe de simetrie, așa cum se vede în figurile 4 și 12 (motivul de pe poala cu fodră din figura 11 se numește în graiul local «sfac»).

Succesiunea elementelor decorative, ordinea aplicării ornamentelor și legătura cu alte motive ornamentale se realizează prin alternanță. Termenii unui binom sau a unui trinom de elemente decorative sau de grupări cromatice sînt riguros alternați (fig. 1, 4, 8, 10, 12, 13). Aceasta asigură împodobirii un ritm plin de varietate și mișcare, evitînd monotonia. Alternanța este prezentă cu deosebire la cearceafuri, fețe de masă, zadii, poale, piese textile ce au apreciabile suprafețe împodobite.

Repetiția aceluiași motiv sau a grupărilor de motive identice sau asemănătoare (fig. 13) se întîlnește mai ales la dantelele fodrelor, la pumnari (fig. 9), la rîurile de broderii pe mîneci, la poale (fig. 12), la zadii, înlesnind realizarea unei ornamentații complexe și migăloase.

Cromatica bihoreană folosește contrastul de culori, combinarea culorilor complementare. În această privință joacă un rol important culoarea fondului care determină alegerea culorii ornamentelor. Astfel pe fondul negru al zadiilor bătrînești se fac cusături verzi sau galbene cu alb (fig. 5), pe fondul albastru se țes ornamente roșii și albe (fig. 12), pe fondul alb al cearceafurilor și al fețelor de mese (fig. 13) se țes motive roșii și negre. Acestei combinări armonioase a culorilor i se datorește o bună parte din farmecul interiorului țărănesc și al portului din zona cercetată.

Urmărindu-se textilele de casă și portul din Bihor în evoluția lor, se constată pe lîngă transformarea petrecută în timp, o continuă căutare a noului de către creatorii și meșterii populari. Astfel s-a obținut îmbogățirea vechiului stil geometric prin redarea unor numeroase elemente florale. După o treptată acumulare de elemente florale transpuse geometric, creatorii populari au trecut la crearea unor ornamente care se încadrează în categoria motivelor florale redate realist. Acest lucru a fost înlesnit de noile tehnici de cusături (broderie plină, broderie «spartă», broderie «pe scris»), precum și de o tehnică mai nouă de alesături, «în speterează» dezvoltată aici în ultimele decenii. Într-o ultimă fază, creatorii populari au trecut la folosirea unor motive inspirate din lumea animală.

În dezvoltarea ornamenticii noi în care sursa de inspirație o formează vegetalele și animalele, romînii au fost influențați într-o anumită măsură de populația maghiară și germană atît din zona cercetată cît și din zonele vecine. Această influență se resimte și în terminologia folosită de romîni pentru a indica diferitele motive: bocoru din ungurescul adică bokor — tufă; șercan din ungurescul sárkan — adică zmeu; bimboi din ungurescul bimbó adică boboc de floare. Pe de altă parte ornamentica bihoreană a fost inflențată și de ornamentica regiunilor înconjurătoare. Astfel pot fi amintite influențele bănățene în ornamentarea zadiilor tinerești (fig. 3 a), și a unor piese de uz casnic din subzona Pietroasa-Roșia. Dinspre vestul Zarandului și cîmpia Aradului au pătruns în subzona Vașcău-Tărcăița unele orna-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mente pe sumane aduse de meșterii sîrbești, cîteva tehnici mai noi de nevedit cuverturi etc. Contactul cu orașul a adăugat, de asemenea cîteva elemente de pe pînzeturile imprimate de fabrică.

La rîndu-i, din zona cercetată s-au răspîndit în regiunile învecinate ornamente locale de pe sumane (prin mijlocirea aceloraşi meșteri din Sîrbești), precum și ornamente vegetale de pe zadii în satele de peste munții Codrului și dinspre cîmpia Aradului.

Faptele enumerate dezvăluie caracterul neștiințific al acelor teze care vorbesc despre dispariția artei populare odată cu dispariția formelor de gospodărie

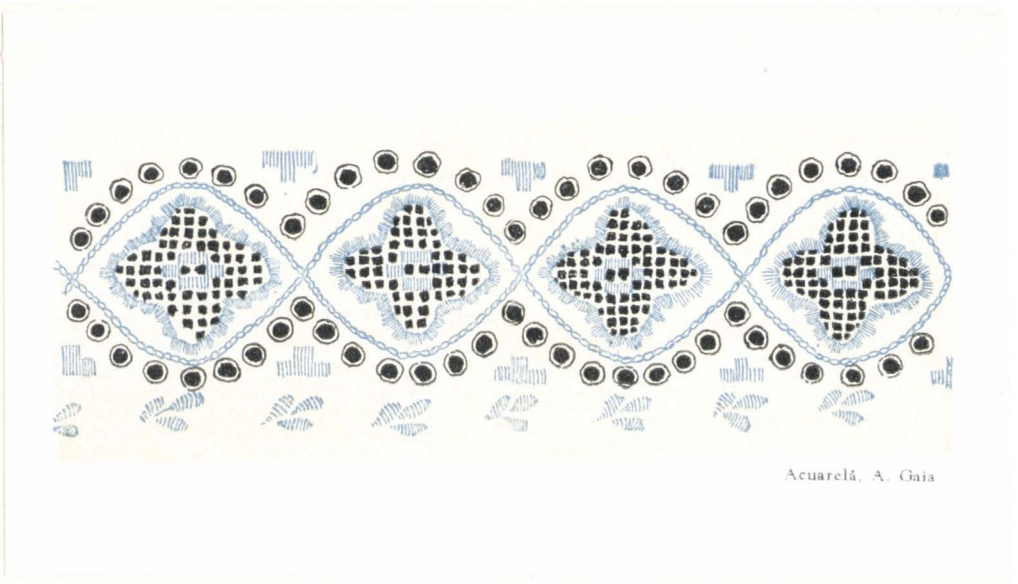


Fig. 10. — Motive vegetale stilizate, Sîrbești, subzona Vașcău-Tărcăița

casnică închisă, ca și despre caracterul neistoric, static, al producției artistice populare. Dimpotrivă, în arta populară se constată o continuă înnoire și transformare atît a formelor și tehnicilor cît și a ornamenticii și a cromaticii: de la cămașa bărbătească bătrînească cusută cu negru și cu roșu s-a ajuns la cămașa cu broderii albe; de la țundrele simple s-a trecut la sumanele împodobite cu postav colorat care sînt înlocuite la rîndul lor de sumănițe și, mai recent, de « rocuri » (haine); de la zadia neagră de lînă s-a ajuns la zadia albă brodată, trecînd prin zadia de lînă și de bumbac cu alesături colorate; brîul lat și multicolor a fost înlocuit de brîul îngust cu culori puține. Același lucru se petrece și cu textilele de casă unde apar tipuri succesive de cearceafuri, ștergare căpătîie etc. Datorită fanteziei creatorilor populari, un model nu se repetă aproape niciodată în întregime, ci totdeauna survin modificări în structura lui, în așezarea elementelor decorative și în combinarea culorilor. Această continuă transformare legată de posibilitățile, gustul, mentalitatea și aspirațiile locuitorilor, dovedește că specificul etnic se schimbă necontenit în funcție de modificarea condițiilor de viață.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 11.— Poale «cu fodră» lucrată în anul 1900; în satul Săliște de Vaşcău, subzona Vaşcău-Tărcăița

Fig. 13.— Poale colorate: (fragment), puse oblic; din anul 1910; satul Săliște de Vaşcău, subzona Vaşcău-Tărcăița

Acuarelă, A. Gaia

Fig. 12.—Față de masă («mătăriță») executată după un model vechi, în anul 1928, satul Săliște de Vaşcău, subzona Vaşcău-Tărcăița

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTE PLASTICE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LOCUINȚE DOMNEȘTI ÎN CUPRINSUL MĂNĂSTIRILOR ÎN VEACURILE XV—XVII

de CORINA NICOLESCU

Arhitectura civilă și de apărare constituie pînă acum un domeniu puțin cercetat din istoria artei feudale romînești, în comparație cu arhitectura religioasă [1]. Fără a justifica această lipsă a cercetătorilor, unele împrejurări istorice deosebite pentru țările noastre îngreunează studiul monumentelor civile și ele trebuie amintite ca atare, pentru a explica însăși calea pe care s-a orientat încercarea de mai jos.

Împrejurări vitrege în trecutul Țării Romînești și al Moldovei, datorite mai ales invaziilor și jafurilor tătărești și turcești au contribuit în cea mai mare măsură la distrugerea foarte de timpuriu a unui număr de palate și case domnești și boierești [2].

Întreruperea ivită în dezvoltarea vieții orășenești, mai ales către sfîrșitul secolului al XVI-lea, din pricina înăspririi stăpînirii otomane a avut ca urmare păstrarea unor caractere semirurale în construcția orașelor din Țara Romînească și Moldova, pînă aproape de timpurile noastre. Acest fapt a contribuit desigur a da un aspect cu totul deosebit atît întregului oraș, cît și construcțiilor lui, în Țara Romînească și Moldova, față de acele al centrelor urbane din Transilvania. Descrierile călătorilor străini și mențiunile documentare pomenesc aproape numai clădiri de lemn acoperite cu paie și șindrilă, în orașe, aglomerate în jurul nucleului pe care îl constituia construcția de piatră și cărămidă a curții și bisericii domnești. Astfel de case, adeseori, la fel ca și în așezările rurale erau despărțite între ele de grădini, pometuri și chiar țarini.

Pe de altă parte, indiferența urbaniștilor din veacul trecut și din primele decenii ale secolului al XX-lea, a făcut ca puținele monumente de arhitectură civilă păstrate — sub formă de ruine — în orașe, să fie distruse, ridicîndu-se pe locul lor construcții noi, care acum împiedică chiar posibilitatea unor cer-

---

[1] N. Ghika-Budești, Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia, publicată în « Bul. Com. Mon. Ist. », în patru volume, 1927, vol. I; 1831, vol. II; 1933, vol. III și 1936 vol. IV, cuprinde un inventar bogat al monumentelor religioase, dar destul de redus al acelora civile. G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, « Bul. Com. Mon. Ist. », 1925; Bisericile Moldovenești în sec. XVI, « Bul. Com. Mon. Ist. » 1928; Bisericile moldovenești în veacurile XVII și XVIII, București, 1933. În toate aceste studii se analizează pe larg mai ales bisericile și mult mai sumar ansamblurile mănăstirești, pentru care se reproduc numai planurile.

[2] Palatele și conacele brîncovenești cu toate că sînt de dată relativ recentă, și au fost foarte numeroase, totuși sînt păstrate numai în mic număr, fiind ruinate și arse de turci, cu ocazia prinderii și uciderii lui Brîncoveanu. Ele au fost studiate de Virgil Drăghiceanu, într-o serie de articole din « Bul. Com. Mon. Ist ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cetări arheologice. Astfel s-au petrecut lucrurile la Iași, București, Vaslui etc. unde au fost distruse curțile domnești, care existau încă în ruine la sfîrșitul secolului trecut. Aceste împrejurări au creat o falsă imagine asupra existenței arhitecturii civile, socotită pe un plan cu totul secundar în raport cu cea religioasă, pentru că monumentele din această ultimă categorie așezate în genere în locuri retrase, au fost apărate în mod eficace împotriva diverselor pricini de distrugere.

Totuși, elemente de arhitectură civilă pot fi desprinse chiar din cercetarea unor aspecte ale monumentelor religioase. Un astfel de studiu este important din mai multe puncte de vedere: el va contribui, între altele, la o mai bună înțelegere a rezultatelor pe care săpăturile din domeniul arheologiei feudale le vor obține prin dezvelirea temeliilor și a unor elemente de ornamentație (fragmente de sculptură, ceramică monumentală etc.) ale vechilor construcții din orașe, curți domnești sau boierești s.a. Într-adevăr, arhitectura religioasă nu se reduce numai la biserica însăși; cunoașterea mai îndeaproape a ansamblurilor mănăstirești, poate și trebuie să dea la iveală sistemele de fortificație utilizate pentru apărarea așezării călugărilor, clădirilor cu caracter gospodăresc (chiliile, sălile de mîncare-trapeze,

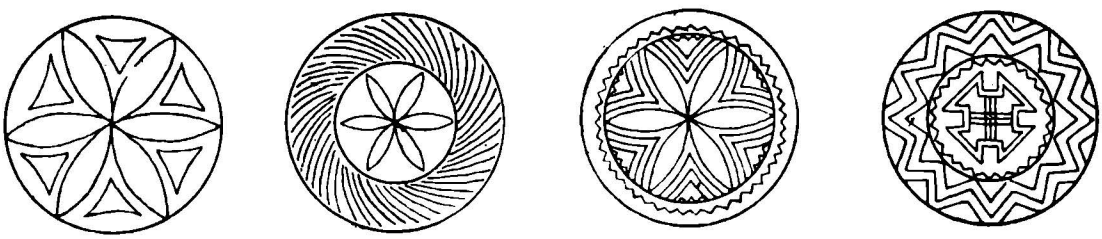


Fig. 1. — Ornamente de pe strane din mănăstirea Probota

cămările, pivnițele, cît și a celor destinate în mod special primirii oaspeților înalți, domnitor, mitropolit, boieri etc.). Ne propunem a porni de la prezentarea unor locuințe încadrate în ansamblul mănăstiresc de la Vatra Moldoviței, puțin cunoscute, fără a urmări altceva deocamdată decît înfățișarea ca atare a materialului. Credem totuși necesar să aruncăm o privire fugară asupra organizării gospodăriei mînăstirești, pentru a înțelege funcția ce îndeplinesc unele dintre piesele acestui mecanism complex.

Alături de marea boierime, mănăstirile, în Evul Mediu erau stăpînitoare de mari proprietăți pe care le organizau și le exploatau prin mijlocirea unor curți, centre administrative și militare totdeodată. Ele înseși erau însă centrul administrativ și de organizare al tuturor subunităților, pe care le conduceau.

Spre deosebire de curțile boierești, mănăstirile reprezintă însă și focare de viață culturală și spirituală. Mănăstirile mari, cum erau de pildă Tismana, Cozia, Bistrița etc. în Țara Romînească, sau Neamțu, Putna, Moldovița, Humor etc. în Moldova, pe lîngă misiunea lor de a oferi cultură religioasă, constituiau și centre de viață artistică și de pregătire a grămăticilor și caligrafilor de limbă slavonească. În această epocă — secolele XV-XVI — mănăstirile nu sînt numai centre de artă prin atelierele lor de broderie, zugrăveală și sculptură în lemn, dar și adevărate școli de limbă slavonească prin miniaturiștii, caligrafii și diecii formați aici. Tot în mănăstiri s-au scris în afară de textele cu conținut strict teologic, primele anale și cronici. Ele erau însă loc de popas, odihnă și refugiu al domnitorilor și boierimii, adăpostind uneori în momente grele și locuitorii satelor, sau ai orașului apropiat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În construcția unei mănăstiri trebuia să se țină seamă de rolul multiplu pe care o instituție de acest gen îl avea în societatea feudală. Privite ca atare, construcțiile mănăstirești reprezintă unități de arhitectură complexe, a căror cunoaștere îndeaproape poate lămuri, după cum am arătat mai sus, unele aspecte ale arhitecturii civile și chiar ale aceleia de apărare.

Așezate în locuri ferite, pe valea unui rîu, sau chiar într-o insulă, în mijlocul unui lac (de exemplu Snagovul sau fosta mănăstire Strugalea), protejate de desimea codrilor de nepătruns, mănăstirile din secolele XV și XVI s-au păstrat, mai ales în Moldova, în stare destul de bună, unele păstrînd chiar structura lor originară

Mănăstirile cele mai vechi ale Moldovei — Neamțu, Bistrița, Moldovița etc. — ca și a elea din secolul al XVI-lea, Probota, Slatina, Suceviță, sau chiar din secolul al XVII-lea — Dragomirna, Cetățuia ș.a. — sînt deosebit de impunătoare prin zidurile lor puternice, înalte de 5—6 m, uneori chiar mai mult, cu turnurile masive, cu 2—3 etaje, prevăzute cu dispozitive speciale de apărare, care le dau aspectul unor adevărate cetăți. Între zidurile acestea construite din bolovani de rîu și piatră brută, trainic legate cu mortar grosolan, dar solid lucrate, este

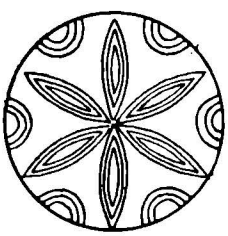
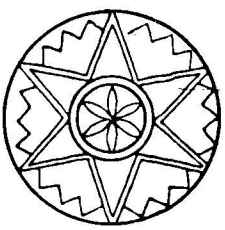
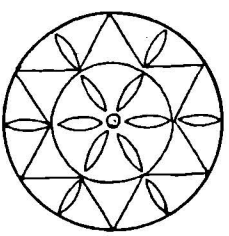
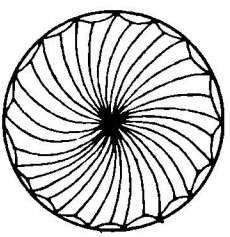





Fig. 2. — Ornamente de pe strane din mănăstirea Probota

adăpostită biserica, asupra căreia s-a îndreptat întreaga atenție a meșterilor și artiștilor constructori. Aceasta în Moldova veacului al XVI-lea, apare înveș-mîntată de sus pînă jos în pictura viu colorată, un adevărat scris pe perete, interesantă pentru bogăția de texte cu caracter teologic și istoric pe care le ilustrează, pictură care prin coloritul ei a prilejuit deseori compararea aspectului ei cu acela al smalțurilor sau covoarelor orientale. Este un contrast izbitor între asprimea zidurilor înconjurătoare și interiorul luxos al unui astfel de monument.

Alipite acestor ziduri, de obicei pe laturile de vest și de nord, sînt dispuse celelalte construcții ale mănăstirii, formate dintr-un parter și un etaj, înălțate pe două sau chiar trei rînduri de pivnițe. Deoarece prin așezarea și izolarea lor, ele puteau constitui pentru domn și familia sa un loc de refugiu, în împrejurări grele, sau un loc de popas la un drum lung, casa domnească era o construcție nelipsită unei mănăstiri mari.

Merită reținute unele precizări documentare prețioase prin faptul că indică marea vechime a acestui obicei, amploarea și formele sale. Astfel, la 23 noiembrie 1406, Mircea cel Bătrîn dă mănăstirii Tismana un privilegiu pe care îl datează în felul următor: « Și acesta a fost în anul 6915, indictionul 15, mergînd domnia mea către Severin, să se întîlnească cu craiul, atunci cînd am ajuns la mănăstire..... cu toți egumenii mănăstirești și cu toți boierii domniei mele» [1]. Se poate imagina sosirea acestui alai impunător în care se găseau întruniți toți conducătorii politici și spirituali ai țării. Găzduirea lor la mînăstirea Tismana presupune o organizare

[1] Documente privind istoria Romîniei. B. Țara Romînească, sec. XIII–XV. Ed. Acad. R.P.R., p. 51—52, doc. nr. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Casă domnească de la mănăstirea Bistriţa (reg. Bacău). Faţada de sud

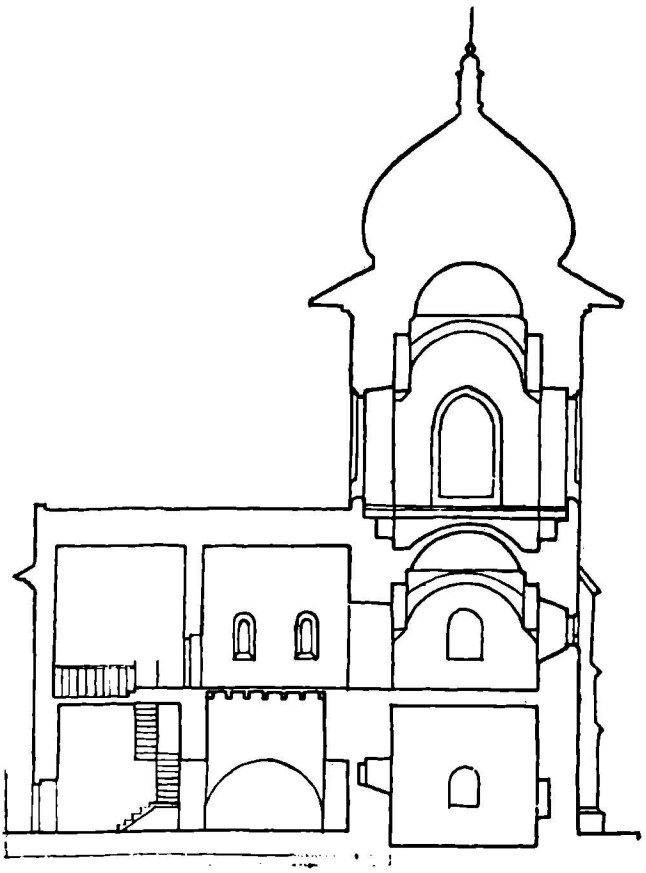


Fig. 4. — Secţiune longitudinală a casei de la mănăstirea Bistriţa

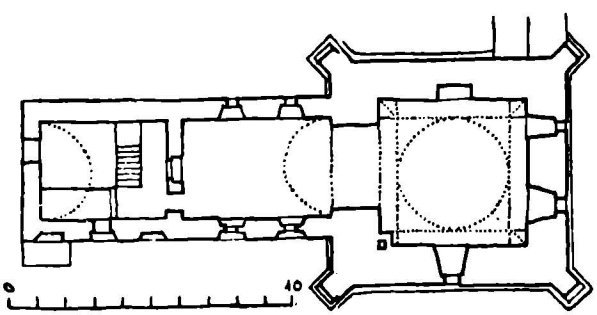


Fig. 5. — Planul casei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deosebită a apartamentelor de recepţie, separate de celelalte locuinţe călugăreşti şi probabil cît mai apropiate de clădirile îndeobşte locuite de personalităţi laice. În cursul secolului al XV-lea o serie de documente sînt emise în mănăstirile importante, la Bistriţa, Neamţ, Probota, Putna, ceea ce dovedeşte că domnitorii locuiau aici, ca şi în oraşele de reşedinţă, ocupîndu-se în cele mai multe cazuri de treburile mănăstirii.

Pe lîngă rosturile lor somptuoare, aceste locuinţe mai îndeplineau însă şi alte funcţii; cronica lui Macarie ne informează că în anul 1538, cînd boierii Moldovei s-au aliat cu sultanul împotriva lui Rareş, domnul a fugit spre Transilvania şi « ajuns-au spre seară la mănăstirea Bistriţei unde fiind primit fără împotrivire voia să se odihnească de osteneli »[1]. Aflăm pe de altă parte că adăpostul lui Petru Rareş, a suportat un adevărat asediu în timpul nopţii, domnul izbutind să fugă pe ascuns, în zori, din mănăstire[2]. Reiese deci că sistemul de fortificaţie al Bistriţei era la acea vreme destul de puternic, că era completat şi cu ieşiri tainice, cunoscute de altfel şi la alte monumente din secolele XVI şi XVII (Slatina, Dragomirna, Cetăţuia etc.), cu un cuvînt, că aceste locuinţe erau înzestrate în chip special în vederea refugiului şi întîmpinării unor eventuale atacuri.

Mănăstirea Bistriţa, una dintre cele mai de seamă ctitorii ale lui Alexandru cel Bun, destinată a-i fi loc de îngropare lui şi familiei sale, a fost încă de atunci înzestrată cu o casă domnească. Alexandru locuieşte aici în mai multe rînduri spre sfîrşitul domniei. În anul 1428 dă aici din mănăstirea Bistriţa două acte domneşti din 8 şi 11 iulie, şi în 1431 la 31 iunie el dă un alt privilegiu mănăstirii tot aici. Aceasta, după tradiţia locală, s-ar fi aflat pe latura de vest a incintei, pe locul unde acum se ridică construcţia din secolul al XIX-lea a stăreţiei, aşezată pe temelii şi pivniţi vechi.

În apropiere de aceasta, izolată în mijlocul curţii se păstrează în stare bună, cu unele restaurări ulterioare, (fig. 3), casa în care a fost probabil găzduit Petru Rareş, în pribegia sa spre Transilvania.

Data construirii acestei case este susceptibilă de discuţii. Pisania încastrată în zidul de răsărit al turnului-clopotniţă dă ca dată de construire a turnului anul 1498 şi ca ctitor pe Ştefan cel Mare[3]. Ca plan, proporţii şi structură, casa de la Bistriţa are multe trăsături comune cu aceea construită de Rareş la Probota. Din această pricină, unii cercetători au socotit că a fost ridicat numai turnul de către Ştefan cel Mare, restul casei fiind o adăogire ulterioară a lui Petru Rareş, al cărui portret este zugrăvit alături de al lui Ştefan cel Mare şi de cele ale doamnelor Elena şi Maria, pe faţada sudică a clopotniţei[4]. Ipoteza, susţinută de G. Balş, a construirii turnului izolat la 1498, întocmai ca turnurile de la Popăuţi şi Piatra, (fig. 6 şi 7), şi adăugirii ulterioare a casei, nu este pînă acum sprijinită de nici un argument de ordin tehnic-constructiv, bazîndu-se numai pe textul pisaniei şi a asemănării cu celelalte turnuri din vremea lui Ştefan cel Mare. Faţă de această situaţie, credem că poate fi socotită valabilă şi o a doua ipoteză: a construirii întregii case în timpul lui Ştefan cel Mare, Rareş făcînd numai unele restaurări.

---

[1] Letopiseţul lui Azarie, ed. I. Bogdan, p. 140.

[2] Ibidem.

[3] N. Iorga, Inscripţii, fasc. I, p. 41—42, nr. 91: « Blagocestivul şi de Hristos iubitorul Io Ştefan Voievod, cu mila lui Dumnezeu Domn al Ţării Moldovei, fiul lui Bogdan Voievod, a zidit această clopotniţă şi biserica într-însa întru numele sfîntului mucenic Ioan cel Nou din Cetatea-Albă, pentru rugăciunea sa şi a Doamnei sale, Maria şi a copiilor lor în anul 7006 (1498), şi, tot în anul acela le-a şi săvîrşit, în luna lui septembrie 13 zile ». N. Iorga şi G. Balş, Histoire de l'art roumain ancien. Paris, 1922, p. 47, 113, 114.

[4] Ibidem p. 42. Inscripţiile indicînd numele ctitorilor zugrăviţi pe faţada sudică a turnului: « Petru Rareş Vv. »; « Ştefan Vv. cel mare ctitor »; « Doamna Elena » şi « Maria Doamna ». Portretele şi inscripţiile sînt mult refăcute în secolul al XIX-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Situată în partea de nord-vest a curții, izolată, casa de la Bistrița are aceeași siluetă și plan (fig. 3 și 4) cu aceea de la Probota (fig. 8). Ambele sînt de plan dreptunghiular, formate din două elemente distincte: turnul-clopotniță, servind și ca turn de veghe și locuință propriu-zisă (fig. 9). La Bistrița, turnul este situat pe fațada de est, fiind mai lat decît restul clădirii, deoarece are zidurile mai groase[1]; la Probota[2] este așezat la vest, în același plan cu casa. Ambele turnuri sînt de

Fig. 6. — Turnul-clopotniță al bisericii sf. Nicolae Popăuți-Botoșani

plan pătrat, cu contraforturi la colțuri, alcătuite dintr-un parter și două etaje în ultimul cat fiind adăpostite clopotele, din care pricină această încăpere este prevăzută pe toate laturile cu deschideri largi, arcuite.

Comunicația turnului cu restul clădirii, la Probota (fig. 10) se face direct, printr-o scară îngustă de piatră, care duce din camera principală a parterului,

---

[1] G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, « Bul. Com. Mon. Ist. », 1926, p. 154—156, fig. 230—233 și Bisericile moldovenești în secolul XVI, « Bul. Com. Mon. Ist. », 1928, p. 210, fig. 250.

[2] Idem, Bisericile moldovenești în sec. XVI, p. 200, fig. 231 1—232, p. 216, fig. 260.

N. Ghika-Budești și G. Balș, Mănăstirile Probota. Bucureşti, 1909, 55 pagini și 41 figuri.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mergînd în spirală, pînă la ultimul etaj al turnului. La Bistrița nu există o astfel de comunicație, accesul la turn făcîndu-se exterior, acum pe o scară de piatră, pe latura de nord, evident de construcție recentă, altădată probabil printr-o scară mobilă de lemn, ca și la altee turnuri contemporane. Parterul este format din trei încăperi, dintre care una, caamera din turn, cea mai spațioasă, este acoperită cu o boltă puternică de piatră. Acceeastă încăpere are o ușă pe fațada sudică, desigur

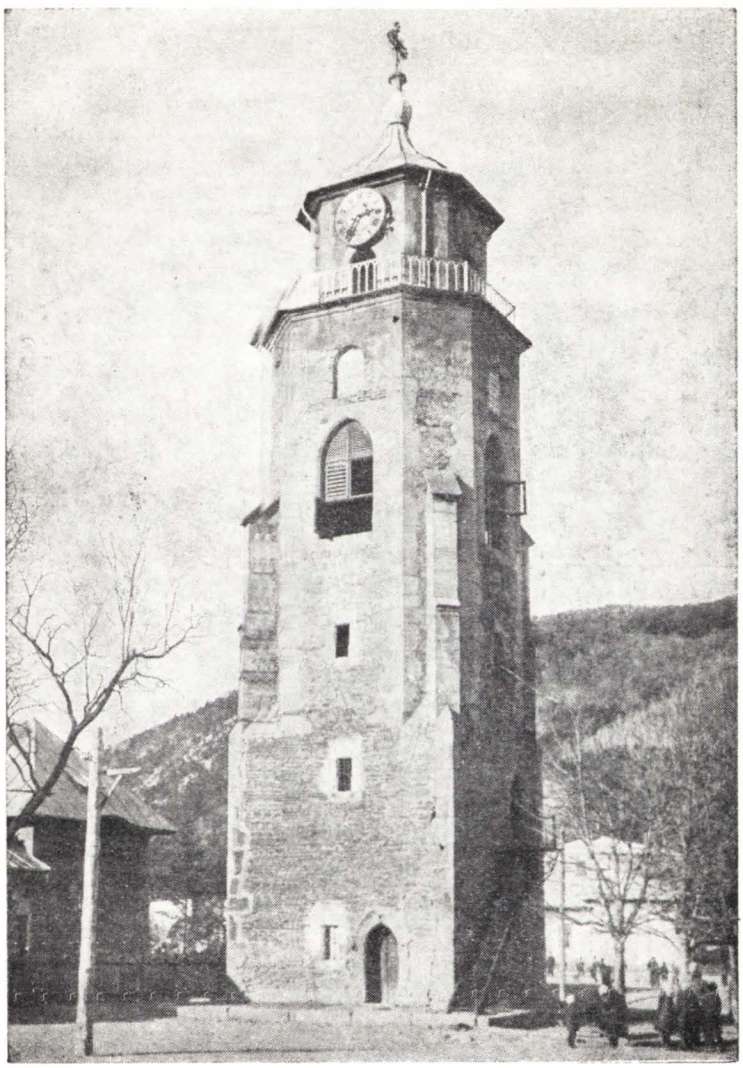


Fig. 7.—Turnul-clopotniță al bisericii sf. Ioan din Piatra

mai recentă; celelalte două camere mai mici, au fost mult refăcute. Accesul la ele se face printr-o ușă pe latura de vest, avînd un frumos chenar de piatră sculptată. O altă intrare, pe latura nordlică se datorește desigur tot unor refaceri recente, datorită cărora au fost transformate de altfel și cele două încăperi. Bolta primei camere a fost distrusă prin construirea unui tavan de scînduri și a unei scări de lemn, care duce la etaj. Primele dlouă camere ale etajului păstrează bolțile semicilindrice originare (fig. 11), iar ultima încăpere, așezată în turn, este un mic paraclis de plan pătrat, acoperit cu o calotă sferică, sprijinită pe patru arcuri lipite de pereți

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

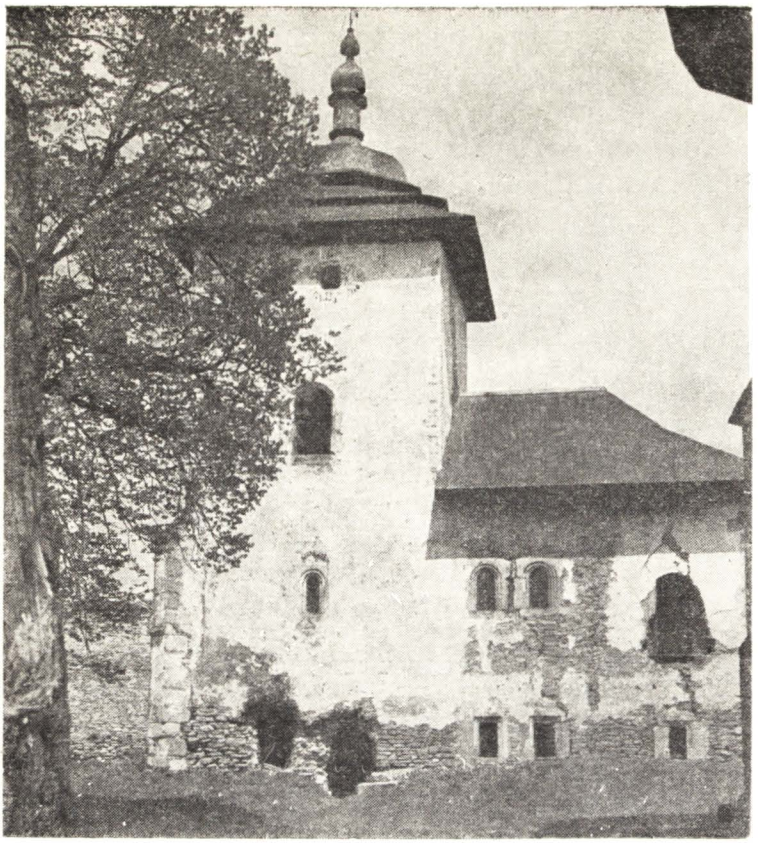


Fig. 8. — Casă domnească de la mănăstirea Probota (reg. Suceava). 1532. Fațada de sud

Fig. 9. — Casa domnească de la mănăstirea Probota (reg. Suceava). 1532. Fațada de sud-est

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și căzînd pe console. Același sistem de boltă este și în camera clopotelor, de deasupra paraclisului. Ferestre înguste, lărgite ulterior, dispuse inițial poate numai pe latura de vest și de sud, luminau etajul.

Dispoziția încăperilor este identică cu aceea de la Probota, cu deosebire însă că aici nu există paraclis. În ambele clădiri nu este o comunicare interioară directă între parter și etaj — aceasta se face numai exterior printr-o scară de lemn. Pe fațada sudică, ambele case au cîte o ușă, care se deschide într-un balcon, la care altădată ducea o scară de lemn.

În comparație cu casa de la Probota, care păstrează frumoase chenare de piatră sculptată la uși și la ferestre (fig. 12), asemănătoare mult cu acelea ale caselor din aceeași epocă din Bistrița-Năsăud, decorul sculptat al casei mănăstirești de la Bistrița este mult mai sărac, fiind redus numai la arcadele de piatră profilate

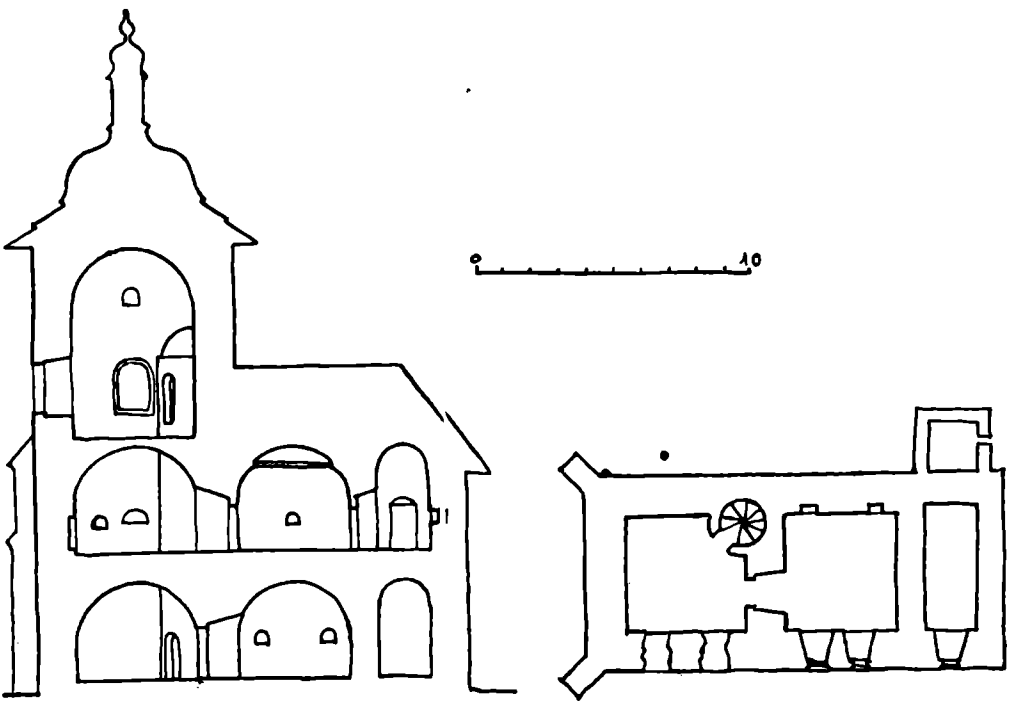


Fig. 10. — Planul etajului și secțiunea longitudinală a casei de la Probota

ale deschiderilor camerei clopotelor și la chenarul ușii de intrare la parter. În sculptura chenarelor de ferestre de la Probota merită a fi remarcată pătrunderea unor elemente de decor-rozete, (cu șase colțuri, roza vînturilor), identice cu acelea de pe mobilierul contemporan și din crestăturile în lemn țărănesc (fig. 13).

Tencuieli mai noi acoperă acum aproape în întregime fațada aparentă, din piatră brută a casei de la Bistrița;; în interior desigur că era tencuită. Pe fațada sudică, la Probota, care este în întregime tencuită, se mai păstrează urme slabe ale unui decor geometric zugrăvit. La Bistrița, se păstrează decorul de pictură murală al paraclisului; alături de acella de la Zamca, de lîngă Suceava, sînt unicele ansambluri de pictură murală, păstrate în paraclise, din secolele XV—XVI. O broderie din vremea lui Alexandru cel Bun, care se poate să fi aparținut acestui paraclis, constituie — alături de pictură — numai fragmentele unui decor, care altă dată, în ansamblul lui, era desigur foarte bogat și somptuos.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

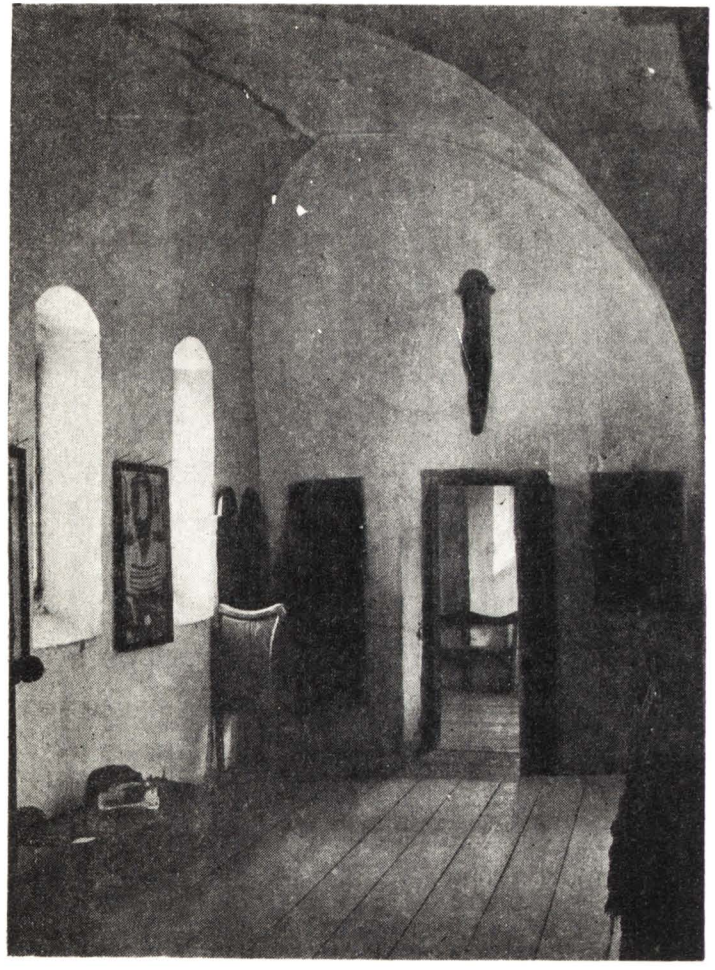


Fig. 11. — Casa de la Bistrița
Interiorul etajului

Fig. 12. — Casa domnească dela Probota
Detaliu de fațadă cu chenare de ferestre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Decorul pictat al paraclisului a fost dat la iveală în anul 1924, sub straturi groase de var, care au contribuit mult la degradarea coloritului. El reprezintă mai ales scene din viața sf. Ioan cel Nou, al cărui hram îl poartă paraclisul[1]. În boltă este zugrăvită maica domnului cu Isus copil în brațe, iar pe pereții laterali, în primul registru, scene din viața și mucenicia sf. Ioan cel Nou; pe peretele nordic se desfășoară amplu, pe un bogat fond de arhitecturi, scena aducerii moaștelor sf. Ioan cel Nou, de la Cetatea-Albă la Suceava. În colțul de vest este tabloul ctitorilor, reprezentînd pe Ștefan cel Mare, soția și un copil, în costume luxoase de curte.

Decorul acestui paraclis este de un interes care merită a fi subliniat, în primul rînd pentru că ilustrează o temă locală — viața sf. Ioan cel Nou — a cărui

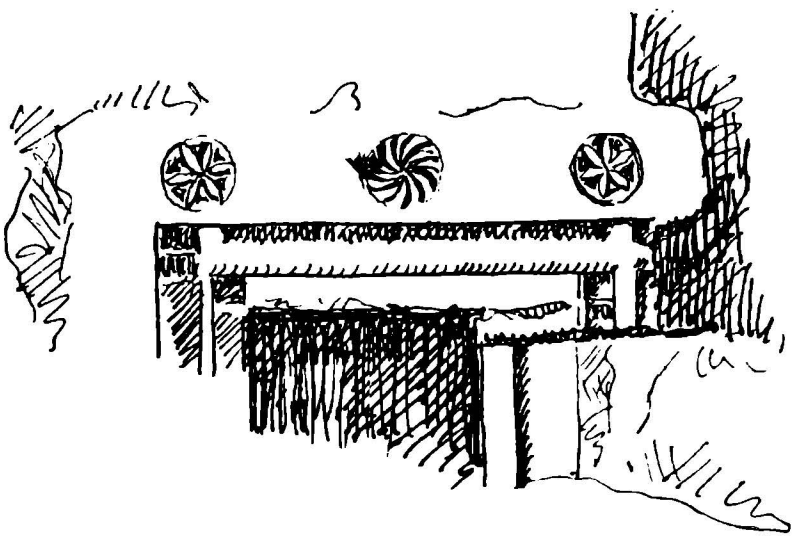


Fig. 13. — Detaliu de fereastră

prezență aici, este legată de împrejurarea cunoscută, a aducerii moaștelor sfîntului, în anul 1402, de către Alexandru cel Bun, la Suceava, în biserica Mirăuților.

Cu toate că pictura paraclisului de la Bistrița este mult degradată și a suferit probabil unele retușări în secolul al XVI-lea, ea păstrează încă unele însușiri, care o leagă de pictura din aceeași vreme a bisericii sf. Niculae din Dorohoi, și de broderiile contemporane[2].

Din mobilierul, țesăturile și broderiile care constituiau decorul interior al unei astfel de case odinioară, se mai păstrează doar o piesă unică de broderie, care a înfrumusețat poate paraclisul, aerul (broderie liturgică) Domniței Malina, operă, care prin execuția sa deosebit de îngrijită, prin desenul figurilor, armonizarea culorilor și calitatea materialelor, dovedește strălucirea și luxul vremii lui Alexandru cel Bun, căreia îi aparține[3]. Inscripția în slavonește[4], cusută în jur, cît și unele

---

[1] I. D. Ștefănescu, L'évolution de la peinture religieuse en Moldavie et en Bucovine. Paris, 1928, p. 95—97. P. Henry, Les églises de la Moldavie du Nord. Paris, 1930, p. 161—163.

[2] Idem, p. 97.

[3] Ibidem, L'aér de la Princesse Malina. Extras din «Revista Istorică Romînă», 1945, vol. XV fasc. II, p. 129—132 și 1 figură.

[4] Ibidem, p. 130; «Acest aer a fost cusut de Domnița Malina».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

particularități în compoziția acestei broderii, cum este de pildă țesătura pe care este culcat trupul mîntuitorului, aidoma cu un lăicer moldovenesc, dovedesc că, încă din prima jumătate a secolului al XV-lea, arta broderiei înflorea în atelierele mănăstirești și de curte, dobîndind tot mai multe însușiri originale, în raport cu broderia bizantină cu care era legată.

★

O altă ctitorie importantă datorită meșterilor lui Petru Rareș, mănăstirea Moldovița (fig. 14), păstrează încă, în stare de ruine, o casă a cărei cunoaștere, întregește imaginea caselor de acest gen pînă în primele decenii ale secolului al XVII-lea.

Fig. 14. —Mănăstirea Vatra Moldoviței (reg. Suceava) 1532. Vedere generală nord-est

La reconstituirea ei, în anul 1532, mănăstirea Moldovița avea în urmă un secol și jumătate de viață artistică și culturală, fiind un centru important de broderie și pictură. Monumentul ridicat de Petru Rareș, a fost construit în apropierea ruinelor aceluia al lui Alexandru cel Bun, din anii 1401—1402 [1]. Ruinele acestei construcții dovedesc existența unei biserici de plan treflat, de mici proporții, construită din bolovani de rîu, legați cu mortar. Pînă nu de mult se mai păstrau încă în glaful unei ferestre și fragmente din pictura veche[2]. Fiind distrusă din pricina unei deplasări de teren, mănăstirea lui Alexandru cel Bun a rămas în părăsire, construindu-se monumentul, păstrat pînă azi, înconjurat de ziduri înalte, străjuite la intrare de un turn masiv, care poartă semnele unei refaceri de la începutul secolului al XVII-lea. În interiorul incintei se înalță biserica cu încîntătorul ei vestmînt pictat. Întregul ansamblu artistic al acestei mănăstiri reprezintă unul dintre cele mai bine păstrate și valoroase monumente de arhitectură și pictură

[1] E. Kozak, Inschriften aus der Bukowina, p. 184—186.

[2] I. D. Ștefănescu, L'évolution de la peinture religieusse en Moldavie et en Bucovine. Paris, 1928.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

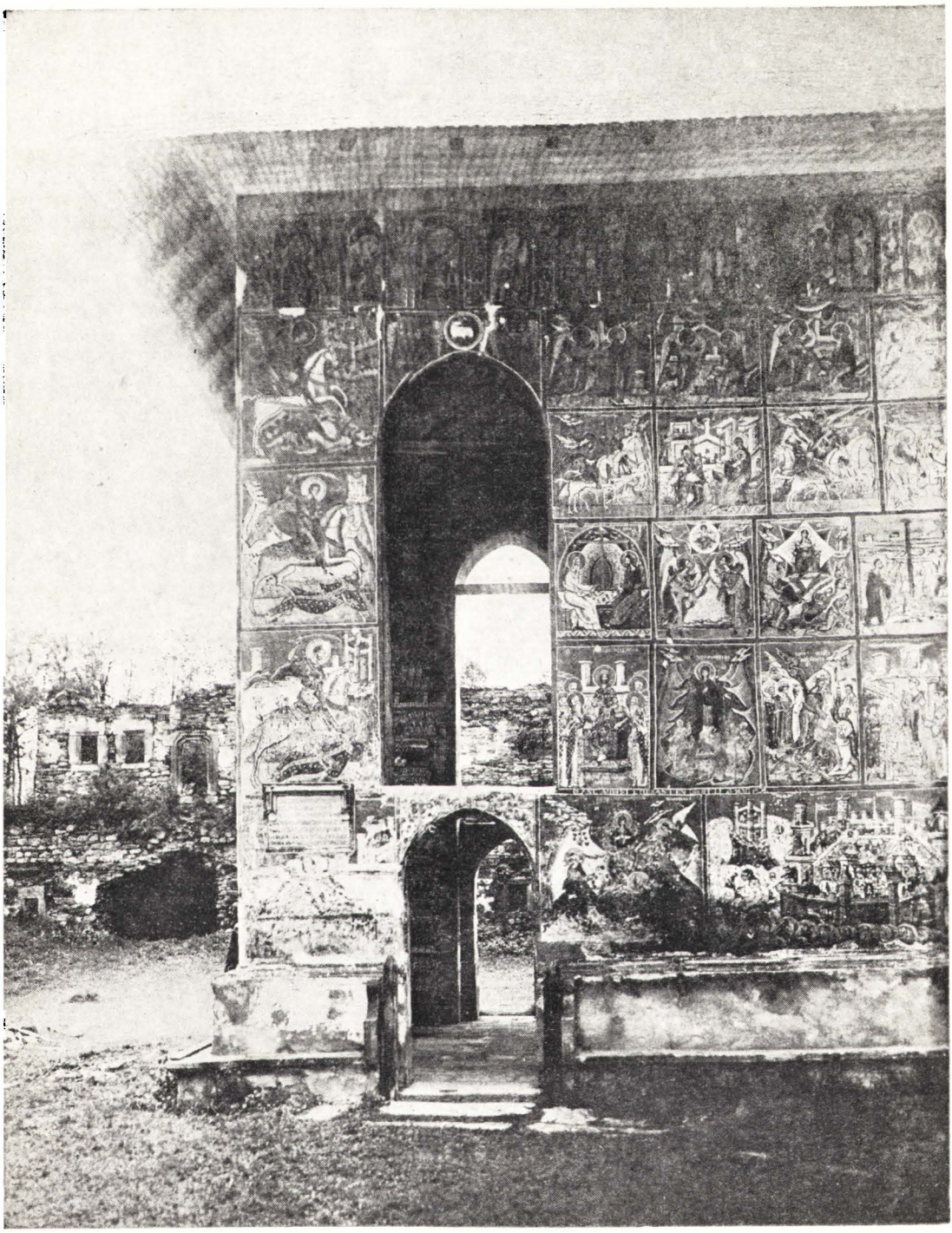
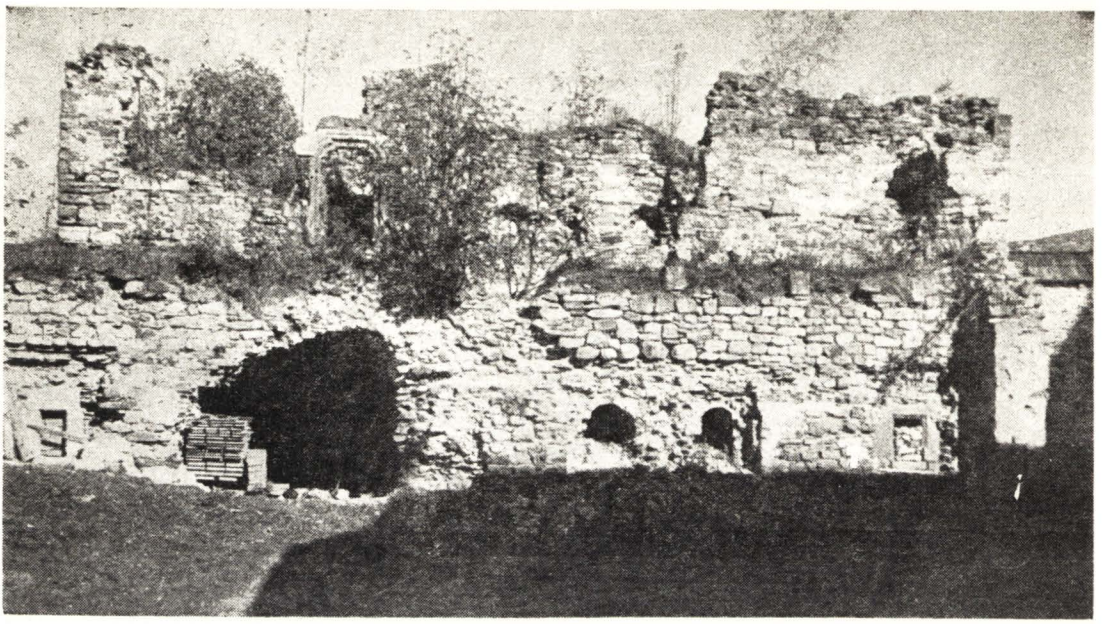


Fig. 15. — Pridvorul bisericii şii faţada de sud a casei: mănăstirea Moldoviţa

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



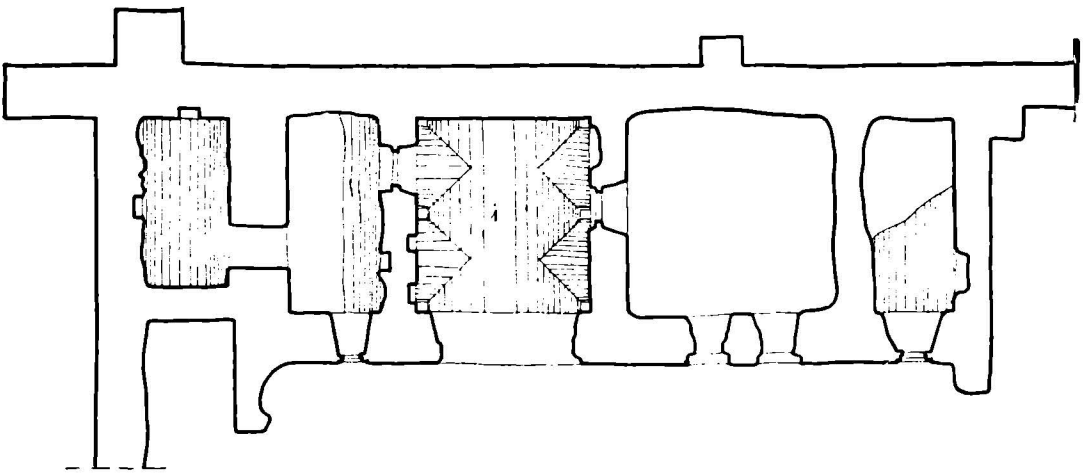
(Starea actuală).

Fig. 16—17. — Casa de la mănăstirea Vatra Moldoviței (reg. Suceava). Fațada de sud

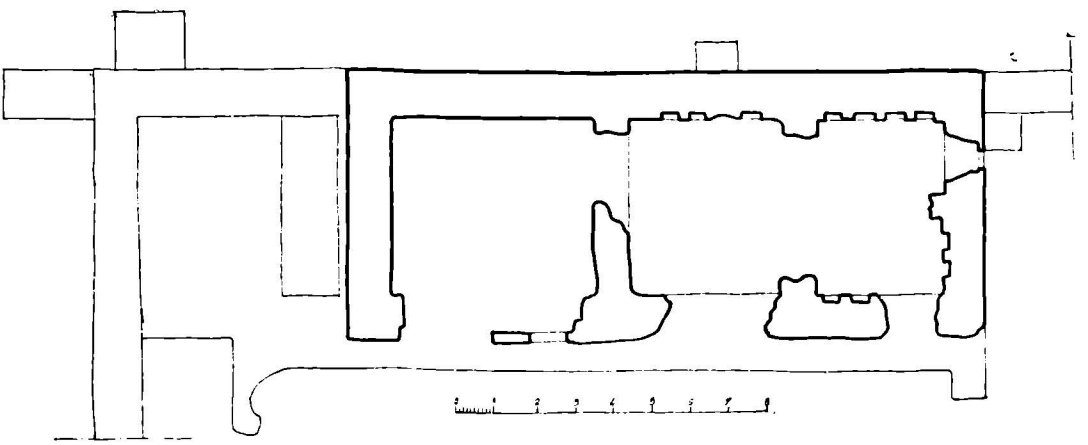
(Aspectul pe care îl avea cu 30—40 ani în urmă)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din prima jumătate a veacului al XVI-lea. Arhitectura[1] şi pictura[2] bisericii au fost îndeaproape cercetate, casa domnească, printre puţinele monumente de acest gen păstrate, merită un interes deosebit alături de acelea amintite mai sus, de la Bistriţa şi de la Probota.



Planul parterului.



Planul etajului

Fig. 18 — 19 — Casa de la vatra Moldoviţei

În pronaosul bisericii pot fi admirate, din bogatul tezaur de altădată al mănăstirii, una dintre cele mai remarcabile opere de broderie[3] din vremea lui Ştefan cel Mare, aerul egumenului Anastasie, din anul 1484 şi o psaltire scrisă

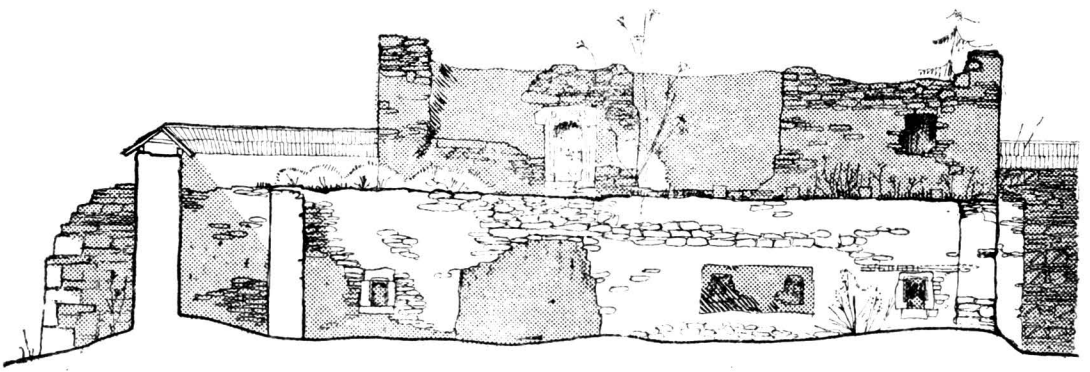
[1] G. Balş, Bisericile moldoveneşti în sec. XVI, p. 31—39, fig. 25—34; p. 195—201, fig. 233—244; p. 217, fig. 262. Bisericile moldoveneşti din veacurile XVII—XVIII, p. 328, fig. 544—545.

[2] I. D. Ştefănescu, L'évolution de la peinture religieuse en Moldavie et en Bucovine, Paris, 1928, p. 111—121.

[3] Idem, Un chef d'oeuvre de l'art roumain: le voile de calice brodé du monastère de Vatra Moldoviţei. Extras din L'Art byzantin chez les Slaves des Balkans, 1930, vol. 1—2, p. 303—309 + 3 pl.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de mîna episcopului Efrem, al Rădăuților, în anul 1609, care este unica operă de caligraf rămasă din activitatea acestuia în mănăstire. Pentru a întregi în linii mari imaginea ansamblului artistic de la Moldovița, trebuie amintit mobilierul sculptat și colorat, care se păstrează aproape neatins de trecerea veacurilor, în biserică, din vremea lui Rareș. Un tetrapod și fragmente de tîmplă, care prin proporțiile ei reduse pare să fi aparținut unui paraclis, sînt de la începutul veacului al XVII-lea. În ungherul de nord al gropniței, sub un baldachin cu bogate ornamente sculptate în piatră este mormîntul[1] episcopului Efrem, care și-a petrecut ultimii ani aici. De activitatea acestuia este legată și restaurarea mănăstirii, și construirea casei, sau a « clisiarniței », cum este numită în pisanie.



Fațada sud

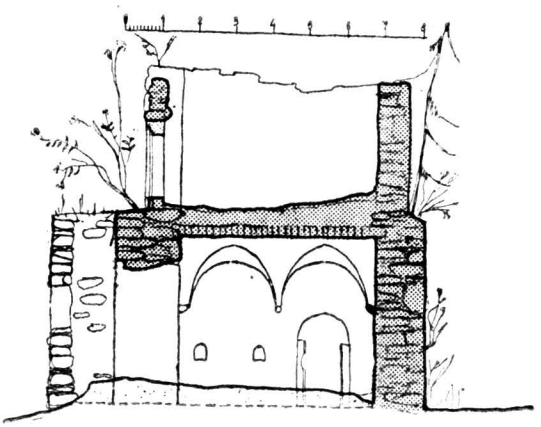


Fig. 20—21. — Casa de la Vatra Moldoviței

Secțiune transversală

În colțul de nord-vest al incintei (fig. 15), lipită de zidul înconjurător se păstrează în ruină casa « domnească » după tradiția locală, care în pisania[2] pusă la anul 1612, este numită « clisiarniță », fiind destinată desigur a adăposti și tezaurul mănăstirii, iar ulterior folosind și ca locuință egumenească.

Este o construcție din bolovani de rîu și piatră brută (fig. 16, 17) legată cu mortar rezistent. În unele porțiuni ale zidurilor sînt intercalate sfărîmături de

---

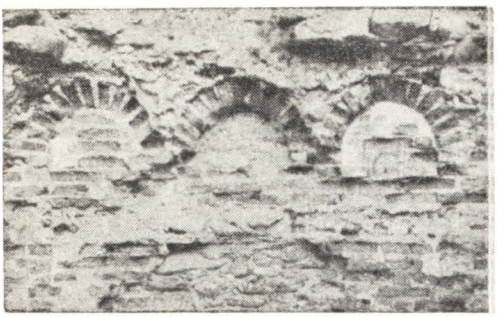
[1] E. Kozak, Inschriften aus der Bukowina, p. 189, fig. 23.

[2] Ibidem, p. 195 (textul slavon și traducerea germană a pisaniei).

G. Balș, Bisericile moldovenești în sec. XVI, p. 201, traducerea textului pisaniei:

« Cu vrerea Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvîrșirea Sf. Duh, iată eu, robul stăpînului meu Iisus Hristos, Efrem Episcop de Rădăuți, am făcut această clisiarniță în numele lui Iisus Hristos, și al Precistei Născătoare de Dumnezeu în zilele lui Io Constantin Voevod. S-a început luna martie 26 în anul 7118 (1610) și s-a isprăvit luna august 26 în anul 7120 (1612), fiind egumen Agathon-Arsenie ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



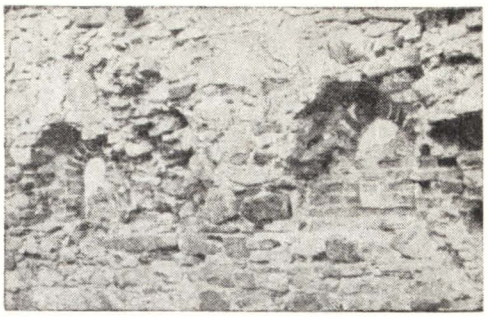


Fig. 22. — Firide adîncite în încăperile de la etaj. Casa de la Vatra Moldoviței

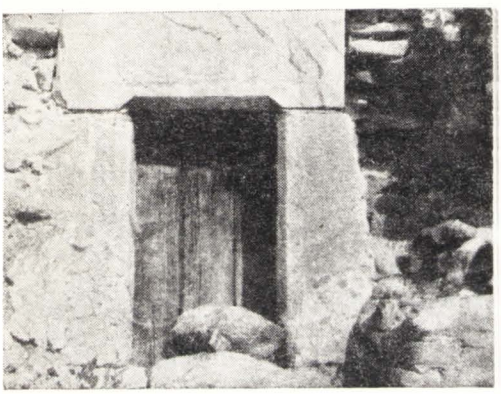
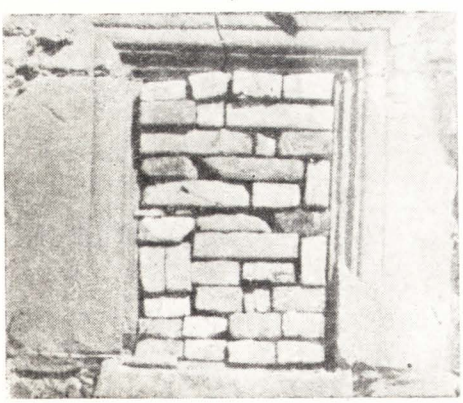


Fig. 23. — Ferestre ale parterului



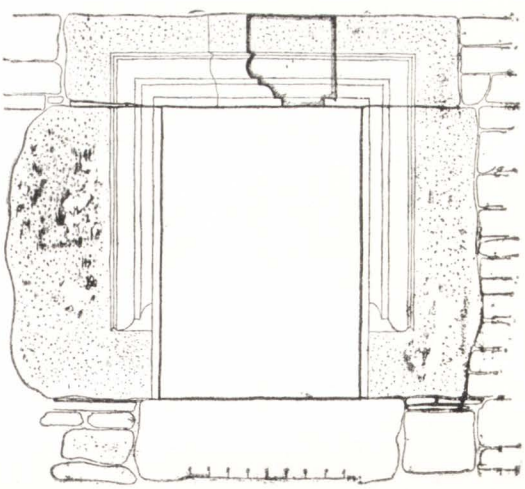


Fig. 24. — Detaliu de ancadrament al unei ferestre de la parter

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cărămidă, care aparţin unor restaurări ulterioare. Bolţile au fost în întregime construite din cărămidă, cu excepţia uneia singure, din piatră, acoperind încăperea parterului din partea de apus. Planul dreptunghiular (fig. 18 şi 19) comportă cinci camere la parter şi patru la etaj. Zidurile camerelor etajului nu corespund, întocmai aşa cum reiese din plan, cu acelea ale parterului, iar peste ultima încăpere de jos

Fig. 25. — Turnul de intrare al mănăstirii Vatra Moldoviţei. Faţada dinspre curte

spre vest, nu s-a mai înălţat nimic la etaj. Intrarea se află pe faţada sudică, pe care sînt dispuse şi ferestrele cu deschideri mai largi la etaj, şi mici la parter, conform sistemului obişnuit în construcţiile mănăstireşti, care au toate deschiderile şi comunicările cu exteriorul, spre curte, zidurile din afară fiind toate pline, din motive de apărare. Arcul uşii, acum distrus, probabil că era format din bolţari de piatră cioplită, poate chiar decorată cu rozete şi stele, asemenea acelora de pe arcul intrării principale a mănăstirii. O uşă masivă de stejar, ferecată cu bucăţi de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fier și cuie cu floarea bombată, așa cum se păstrează la intrarea bisericii, închidea probabil această intrare, prin care se pășea în camera centrală. Aceasta era acoperită cu o boltă semicilindrică, cu lunete (fig. 20, 21); la dreapta și la stînga ei sînt două încăperi, comunicînd între ele prin uși, cu chenare de piatră profilate. Parterul este format din cinci încăperi, de proporții diferite (5 x 6 m; 5 x 5 m); numai camerele centrale sînt mai spațioase, celelalte laterale fiind mult mai înguste (circa 2 m lățime) și întunecoase. Toate sînt acoperite cu bolți semicilindrice, care se mai păstrează fragmentar pe trei încăperi. Firide adîncite în grosimea

Fig. — 26. Casa de la Vatra Moldoviței Chenarul sculptat al ușii încăperii principale de la etaj

zidurilor, de formă dreptunghiulară sau terminate în arc semicircular serveau în loc de dulapuri (fig. 22). La Probota și la Bistrița, unde astfel de firide sînt mari (lățimea 1 m; înălțimea 1,50 m) ele sînt prevăzute și cu polițe de lemn. Luminate slab, camerele de la parter au ferestrele mici și înguste (fig. 23 și 24), pe cînd la etaj ele au fost cu mult mai largi, încadrate cu chenare profilate, și cu cornișe de piatră deasupra.

Comunicarea cu etajul se făcea probabil printr-o scară exterioară, îngustă, adăpostită într-un foișor circular, ale cărei urme se mai păstrează pe fațada sudică, între ultimele două camere de pe latura de vest. Această scară conducea la un cerdac, acum distrus, care a fost din lemn, sprijinit pe console de piatră cioplită și fățuită, care se mai păstrează încă pe fațada zidului. Camera din mijloc a etajului avea o ușă, care se deschidea pe acest balcon; cadrul de piatră sculptat se mai păstrează în bună stare. Camerele etajului erau desigur și ele acoperite cu bolți în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plin centru, acum prăbușite total. Un contrafort puternic susține clădirea în colțul de sud-est. Urmele unui brîu despărțitor între parter și etaj, și ale unei cornișe, ambele formate din două rînduri de cărămizi, dispuse în dinți de fierăstrău, constituie o particularitate a monumentelor de la începutul secolului al XVII-lea. Decorul fațadei caselor domnești se aseamănă cu acela păstrat integral la turnul de intrare (fig. 25). Întreaga sculptură a acestei case, împodobind cadrele ușilor și ferestrelor dovedește preocuparea pentru lux și decorație. Ea păstrează încă multe din trăsăturile caracteristice ale meșterilor cioplitori în piatră din orașul Bistrița, care se știe că au lucrat mult în Moldova în tot cursul veacului al XVI-lea; însă o serie de elemente de decorație noi, cum sînt de exemplu rozetele care împodobesc cadrul ușii de la etaj (fig. 26) sau acelea de pe bolțarii arcadei de la intrare, întîlnite pe un alt fragment de chenar de ușă, (acum o treaptă de beci, aparținînd poate tot casei), dau acestei sculpturi un caracter nou. Aceste motive se mai regăsesc și în alte monumente din primele decenii ale secolului al XVII-lea; rozetele, florile stilizate etc. de la Moldovița dovedesc că aici a lucrat un meșter care cunoștea sculptura cu trăsături noi de la mănăstirea Dragomirna, construită cu cîțiva ani mai înainte de casa și intrarea de aici.

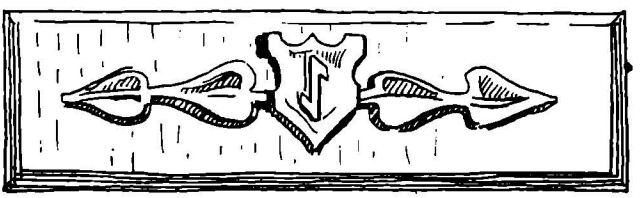


Fig. 27. — Ornament de pe cadrul unei uși interioare
Casa de la Probota

Tencuielile interioare și exterioare sînt total distruse, astfel că nu se poate vedea dacă a avut pictură în interior. Nici pardoseala nu se mai păstrează la fel. Pe cale de analogie, se poate presupune că a fost din cărămidă, pătrată sau hexagonală, așa cum se poate vedea la alte monumente (mănăstirea Cetățuia).

Prin proporțiile și dispoziția încăperilor, casa de la Moldovița se leagă de casele din secolul al XVI-lea. Prin unele detalii, cum sînt de exemplu deschiderile largi ale ferestrelor de la etaj, ornamentarea cadrelor de uși și ferestre, prezența pridvorului deschis de lemn și a cornișei și brîului de cărămidă, ea aparține veacului al XVII-lea, marcînd începutul unei etape noi în arhitectura moldovenească, pe care o reprezintă o serie de monumente importante și bine păstrate ca: Dragomirna, Trei Ierarhi și Cetățuia, în ansamblul cărora, în afară de o monumentală biserică se găsesc locuințe spațioase și luxoase, cît și puternice fortificații, interesînd direct problema noastră. Cunoașterea lor îndeaproape ar întregi imaginea asupra locuințelor domnești din cadrul mănăstirilor, îngăduind și unele concluzii cu caracter mai general.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VECHI LOCUINȚE BOIEREȘTI DIN GORJ

de ȘTEFAN BALȘ

n timpul epocii feudale, atît în Moldova cît și în Țara Romînească, efortul principal al activității în domeniul construcției monumentale era, după cum se știe, îndreptat în spre arhitectura religioasă. Nenumărate biserici și mănăstiri păstrate pînă astăzi au făcut posibilă urmărirea dezvoltării acestui gen în decursul veacurilor și au stat la baza studiilor asupra istoriei arhitecturii romînești [1].

Spre deosebire de Transilvania, unde condițiile de viață diferite au dus la ridicarea construcției civile pe același plan cu cea religioasă și unde alături de biserici se găsesc numeroase clădiri publice sau particulare, primării, castele sau palate, de vechime tot atît de mare, în cele două foste principate asemenea exemple sînt foarte rare.

Puținul ce se poate ști asupra felului cum arătau monumentele de arhitectură civilă din veacurile XIV, XV și XVI ne este dat numai de acele cîteva ruini de curți domnești de la Hîrlău, Suceava și Vaslui în Moldova sau de la Curtea de Argeș, Tîrgoviște și București în Muntenia. Tot ruinate sau dispărute sînt astăzi și cea mai mare parte din casele de țară boierești ridicate mai tîrziu în veacurile XVII și XVIII, precum și palatele Cantacuzineștilor sau ale lui Brîncoveanu de la Filipești, Măgureni, Potlogi și alte locuri. Din starea de ruină în care se găsesc, abia cîteva fragmente de pictură, stucatură sau sculptură păstrate întîmplător între dărîmături ne arată înaltul nivel artistic la care ele puteau ajunge [2].

În Gorj [3] ca nicăieri în altă parte a Munteniei sau Moldovei, exemple de acest fel se mai găsesc destul de multe. După felul de distribuție al planului și după folosința lor, ele se pot grupa în 3 categorii:

Casa de țară boierească întărită, denumită culă.

Casa de țară boierească.

Casa de tip intermediar, între culă și casa țărănească.

Dintre acestea, cea mai interesantă este desigur prima.

Cula, clădire caracteristică a Olteniei, este o locuință fortificată. Înrudită cu tipuri asemănătoare din sudul Dunărei, dar cu elementele ei proprii romînești,

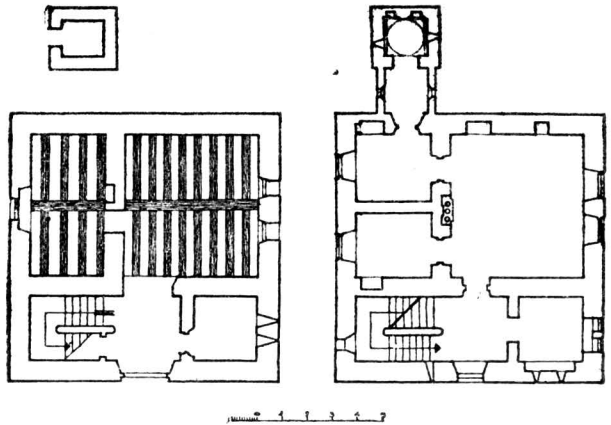
---

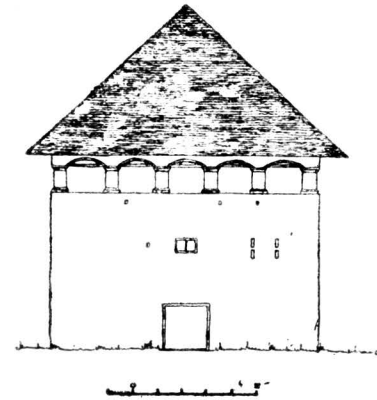
[1] Gr. Ionescu, Istoria arhitecturii romînești, p. 395—419.

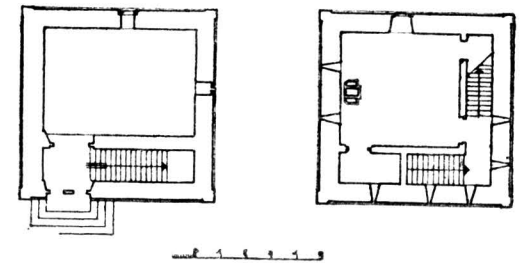
[2] N. Ghika-Budești, Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia în « Bul. Com. Mon. Ist. », anul XXIX, 1936, p. 114—118.

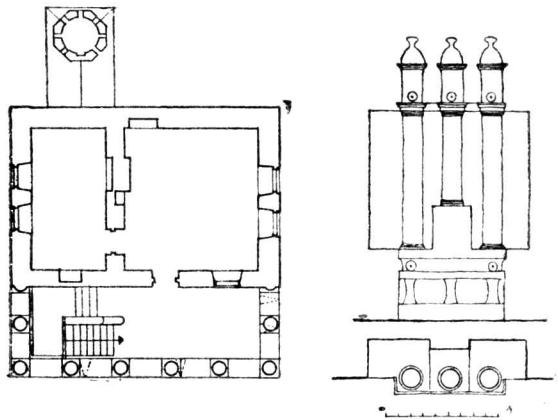
[3] Al. Ștefulescu, Gorjul istoric și pitoresc, p. 24, 33—35. și V. Drăghiceanu, Monumentele istorice din Oltenia în « Bul. Com. Mon. Ist. », anul XXIV, 1931, p. 105—135.

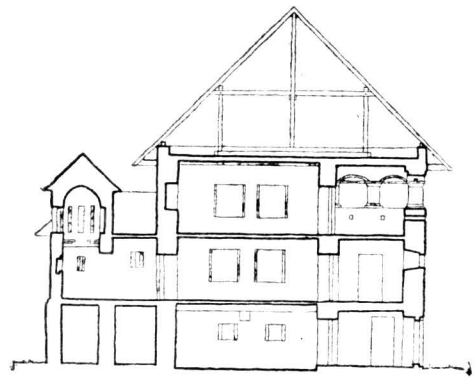
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

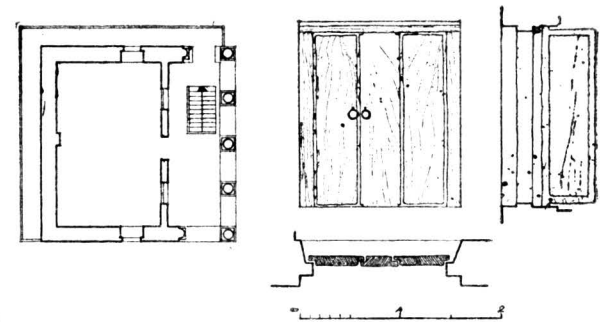












Cula din Curtişoara

Cula din Curtişoara

Cula din Groşerea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ea a apărut la noi pe la sfîrșitul veacului al XVII-lea și s-a menținut pînă la sfîrșitul veacului următor, răspîndindu-se în acest răstimp exclusiv în Oltenia și în regiunea vecină de nord-vest a Munteniei, fără a se întinde în celelalte părți ale țării.

Interesul ce-l prezintă acest fel de locuință, pe lîngă formele sale arhitectonice neobișnuite, este exemplificarea sa prin existența unui fapt istoric cunoscut. Puterea de stat a imperiului otoman în continuă slăbire nu mai era în stare să împiedice numeroasele expediții de pradă pornite peste Dunăre de căpeteniile locale din Silistra, Rusciuc sau Vidin. Din momentul în care localnicii, care nu mai puteau fi păziți de fostele cetăți domnești de graniță desființate de stăpînirea turcească, au fost lăsați în voia jefuitorilor, ei au căutat să facă față primejdiei prin propriile lor mijloace. Ridicînd în jurul mănăstirilor înalte ziduri de împrejmuire și folosind asemenea case întărite prevăzute cu elemente rudimentare de apărare, aceștia au putut să reziste unor bande care nu erau înzestrate cu puternice arme de foc.

Încăperi puține, suprapuse pe mai multe caturi, ziduri groase străpunse de înguste metereze, uși pline și masive de stejar, zăvorîte cu grinzi de lemn lunecînd în grosimea zidăriei și apoi pridvorul larg deschis la partea superioară a clădirii, loc de priveliște și odihnă, ne arată mai bine decît orice descriere, zile liniștite și zile grele de primejdie din acea vreme zbuciumată.

La Curtișoara, Groșerea și Almaj, lăsînd de o parte cele din Vîlcea, se mai găsesc exemple interesante.

Alături de cule, ridicate îndeosebi de boieri mici, care își duceau viața pe moșie, erau construite în aceeași epocă, încăpătoarele case de țară ale boierilor mari, care prin rangul și posibilitățile lor erau mai feriți de asemenea primejdii, fie că se puteau adăposti din timp în oraș sau la mănăstirile din munți, fie că dispuneau de un numeros personal de pază.

Prevăzute cu încăperi mai multe, uneori boltite, așezate pe un singur cat deasupra unui rînd de beciuri înalte și boltite, aceste case, neînzestrate cu mijloace de apărare, aveau mai întotdeauna un pridvor deschis cu arcade și coloane, foișor îndreptat înspre priveliștea cea mai frumoasă. Cele cîteva ornamentații în stuc, unele sobe decorative de zid cu forme complicate, pridvorul pe coloane, ne arată acea tendință spre lux și spre confort dezvoltată în mult mai mare măsură la palatele contemporane ale Cantacuzineștilor sau ale lui Brîncoveanu din Muntenia.

Dintre ele se păstrează în bună stare casa din Coțofenii din Dos. Casa veche din Vădeni, mult prefăcută sau refăcută în partea superioară are încă vechile beciuri frumos boltite. La Bălcești și Bengești se mai văd numai urmele beciurilor și fundațiile zidurilor dărîmate.

În cea de a treia categorie poate fi trecută casa din Calopăru, care începe să se îndepărteze de proporțiile înalte, caracteristice ale culelor mai vechi, precum și acea originală și bine cunoscută casă din Cartiu, în care apar folosite laolaltă arcadele de zid și acel pridvor de lemn nelipsit la casele țărănești.

Treptata dispariție a unor clădiri de acest fel, cule sau case boierești, care nu mai corespund cerințelor de astăzi, a devenit cu timpul inevitabilă și astfel multe din ele au fost mutilate sau dărîmate.

De aceea, o în de aproape cercetare a celor cîteva ce se mai păstrează, fie chiar dacă nu sînt de o valoare artistică sau arhitectonică deosebită, este de cel mai mare interes pentru istoria arhitecturii noastre și poate aduce contribuții interesante asupra decorului, structurii sau tehnicii construcției lor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CULA DIN CURTIŞOARA

Locul unde este aşezată, pe marginea platoului ce mărgineşte malul stîng al depresiunii Jiului la ieşirea sa din defileuri, are una din cele mai frumoase priveliști din țară, cu bariera stîncoasă a munților închizînd vederea spre nord, cu Jiul şerpuind în vale şi cu regiunea deluroasă care se desfăşoară în valuri pînă departe spre Tîrgu-Jiu şi Dunăre.

De-a lungul rîpei este plantată o livadă mărginită la un capăt de o bisericuță veche de zid al cărei pridvor cu trei arcade joase este împodobit cu picturi de un desen stîngaci, dar cu acel colorit desăvîrşit propriu operelor noastre de artă populară. În fundul curții ce se întinde, alături de livadă, ca un covor de iarbă deasă, la umbra unui copac bătrîn, se înalță fațada albă a culei, cu peretele plin străpuns numai de uşa intrării la partea inferioară şi de un cerdac deschis la partea superioară pe toată lărgimea clădirii,cu arcade abia arcuite şi coloane scunde de zidărie.

O clădire anexă vecină şi un puț închis într-un pavilion de lemn de formă octogonală, aşezat în față, completează cadrul în care se află aşezată.

Vechimea ei este de circa 250 de ani, fiind ridicată pe la 1.700. Construită cu ziduri de cărămidă de 90 cm grosime, clădirea, de formă cubică, cuprinde un parter şi două etaje cu planşee de lemn şi este acoperită cu un acoperiş înalt în patru ape şi învelitoare de şindrilă, cu streaşină mult scoasă în afară.

În spate pe latura dinspre nord se află un mic pavilion anexă, de plan pătrat, aşezat la o mică depărtare de casă. Prevăzută cu un turnuleț de formă octogonală, această anexă conținea inițial două closete, legate la nivelul etajului printr-o trecere îngustă, de încăperile clădirii principale.

Parterul culei cuprinde intrarea, avînd în dreapta o cameră mică, în stînga scara, cu treptele prinse între ziduri şi în față două încăperi de dimensiuni inegale, tăvănuite cu grinzi aparente, masive, de stejar de 29 × 27 cm susținute la mijloc de o grindă transversală foarte groasă, de stejar, de 40 × 36 cm secțiune. Ambele încăperi sînt pardosite cu lespezi neregulate de piatră.

Aici se aflau bucătăria şi rezerva de alimente şi obiecte, poate chiar şi grajdul, în caz de nevoie. Din meterezele înguste, azi lărgite, s-au mai păstrat două pe latura dinspre est.

Etajul I, cu aceeaşi distribuție de plan, are o cameră în plus obținută prin împărțirea cu zid median a încăperii dinspre vest.

Etajul II are cerdacul deschis pe toată fațada sud şi două camere de dimensiuni inegale, identice cu cele de la parter.

Încăperile etajelor bine luminate cu ferestre mari, sînt prevăzute cu sobe de zid, dintre care două destul de interesante, construite din burlane de zid.

Un rînd de metereze înşirate la etajul II sub parapetul cerdacului reamintește rolul de fortăreață ce îl avea clădirea.

În starea bună în care se găseşte este păcat că nu i s-a putut găsi o altă întrebuințare decît adăpost pentru crescătoria de rațe şi găini cum era pînă mai deunăzi sau crescătorie de albine aşa cum este astăzi.

CULA DIN GROŞEREA

A fost ridicată în 1750 de acel Crăsnaru ce poate fi văzut împreună cu familia, toți îmbrăcați în frumoasele straie ale timpului, zugrăviți în chip de ctitori pe pereții bisericii locale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Așezată în afara satului, în marginea pădurii, pe coasta unui deal, clădirea abia se vede azi, ascunsă de copacii crescuți în jurul ei.

Cula de plan pătrat are un parter și două etaje. Construită cu ziduri de cărămidă de 80 cm grosime, și planșee de lemn cu grinzi de stejar aparente, este acoperită în patru ape cu o învelitoare de șindrilă (fig. 1 și 2).

Parterul, cu intrarea dispusă lîngă colț, cuprinde o singură încăpere, alături de îngusta casă a scării în care se desfășoară, prinse între ziduri, masivele trepte de stejar, ce suie la etaj. Încăperea slab luminată de două metereze din care una lărgită ulterior, prevăzută cu pardoseală de pămînt, era probabil folosită ca loc de adăpost pentru cai sau vite.

Ușa de intrare făcută din două blăni deschizătoare grele de stejar cu un stîlp despărțitor la mijloc, mai poartă încă urme de gloanțe și împroșcături de alice intrate în lemn.

Etajul I are și el o singură cameră cu intrarea pe palierul scării care suie mai departe la etajul următor. Două cămăruțe, una deasupra intrării și cealaltă sub scară, sînt prevăzute cu anexe și arată grija de a folosi la maximum tot spațiul disponibil.

Etajul II are un cerdac deschis pe toată lungimea fațadei îndreptată spre vale, în care ajunge scara și o singură încăpere mare în spate, cu un perete despărțitor care ar putea fi adăugăt mai tîrziu, actuala cameră făcînd astfel una cu cerdacul în alcătuirea originară.

Cerdacul de 2 m lărgime are patru arcade trilobate susținute de coloane scunde în fațada principală, și cîte una pe fațadele laterale. Arcurile mici formînd

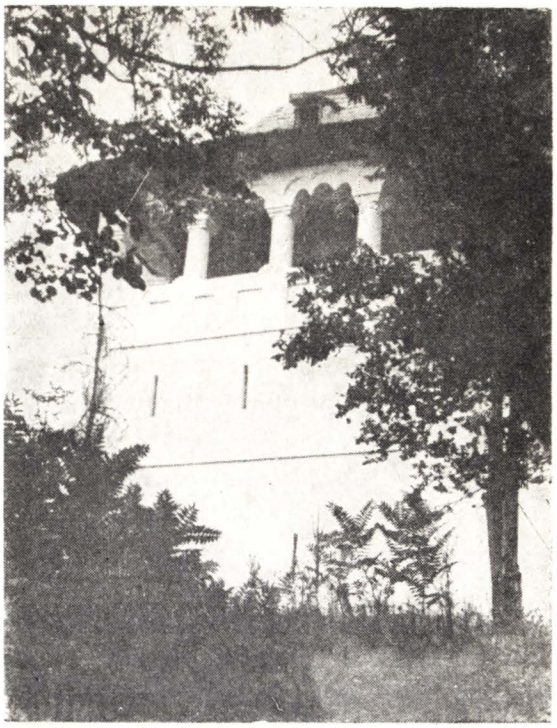
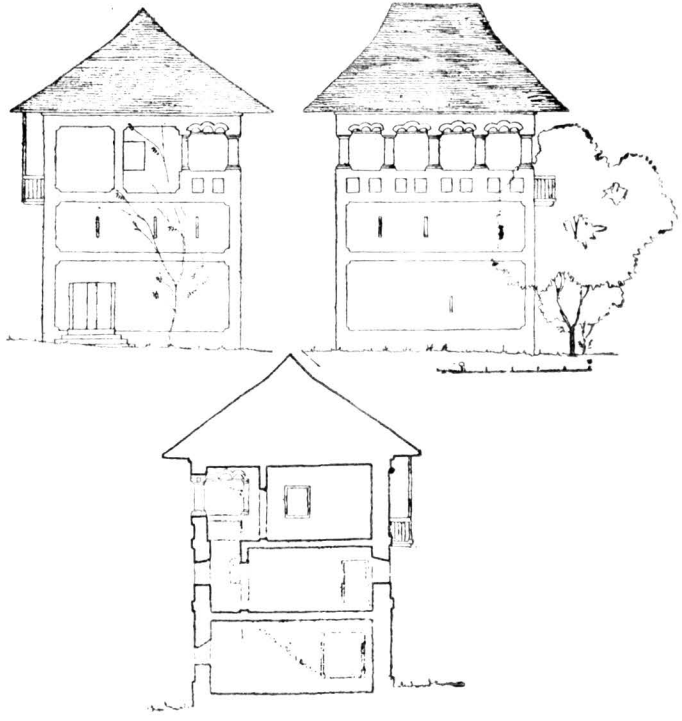
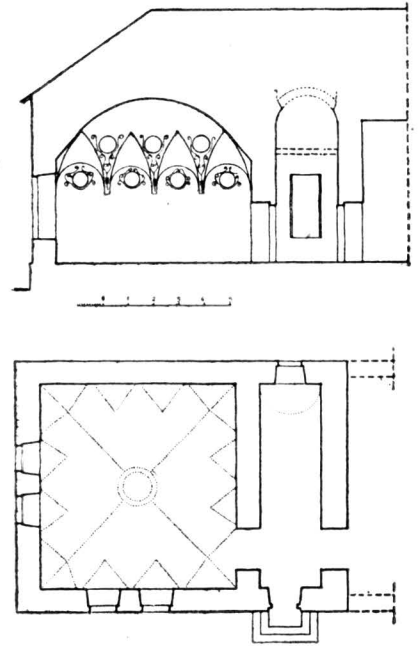


Fig. 1—2. — Cula Crăsnaru, comuna Groșerea — regiunea Craiova

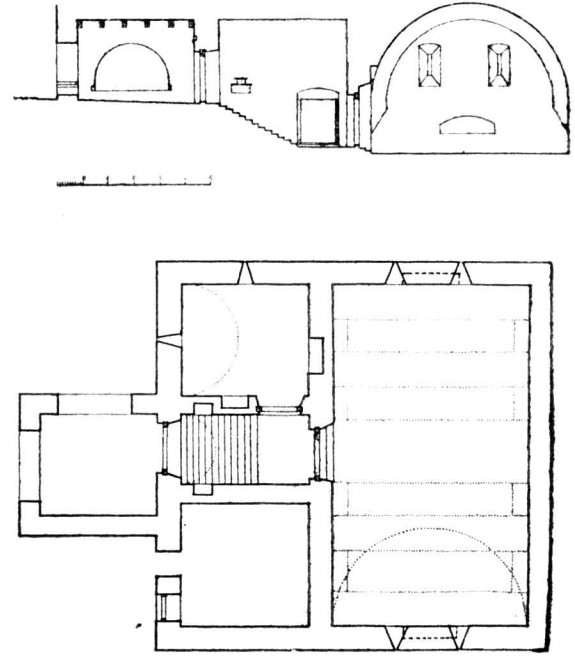
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Cula din Groșerea



Cula din Almaj



Beciul casei din Cotofeni

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trilobul, încoronate cu arhivoltă, au naşterile pe aceeaşi orizontală, sprijinite pe o grindă de lemn.

Pe latura opusă intrării, un balcon de lemn la acelaşi nivel cu cerdacul şi adăpostit de strașina prelungită în polată, ocoleşte colţul şi merge pe tot lungul faţadei dinspre deal.

Un rînd de patru metereze este prevăzut în casa scării la nivelul etajului I. Este probabil că şi actuala fereastră a încăperii avea pe vremuri aceeaşi formă.

Faţadele sînt împărţite în panouri mari, dreptunghiulare în dreptul fiecărui etaj, adîncite cu 4 m în grosimea zidului şi rotunjite la colţuri. Balustrada cerdacului este de asemenea decorată cu cîte două panouri mici în dreptul fiecărei arcade.

Clădirea se găseşte în stare destul de bună şi cu o cheltuială mică s-ar putea uşor repune în folosinţă.

CULA DE LA ALMAJ

În partea de sus a dealului pe care se află răsfirat satul Almaj, peste drum de biserica veche ridicată de slugerul Barbu Poenaru, în 1789, stă aşezată în fundul unei curţi, clădirea şcoalei. De formă dreptunghiulară cu pereţii tencuiţi simplu, fără altă decoraţie în afara unor pilaştri slab reliefaţi prevăzuţi la colţuri şi pe ambele laturi ale uşii de intrare, nimic din înfăţişarea exterioară a clădiri nu lasă să se presupună că ar cuprinde şi o parte mai veche. Numai inscripţia săpată într-o piatră încastrată în zid deasupra intrării ne arată un nume: « Barbu Poenaru Vel..... » şi o dată « 1795 » (fig. 3).

Neaşteptată şi cu atît mai plăcută este surpriza cînd se pătrunde în interior, în stînga vestibulului, într-o înaltă şi frumoasă sală boltită care, cu toată neprice-perea cu care a fost tratată prin reparaţii şi prefaceri nepotrivite, îşi păstrează încă proporţiile şi decorul său cel vechi.

Clădirea compusă dintr-un parter înălţat cu 3 trepte deasupra nivelului curţii are un vestibul în faţa intrării, în care se deschid, în stînga sala mare boltită şi în dreapta două săli mai mici alipite. După diferenţa de grosime a zidurilor se poate vedea uşor că partea veche a clădirii, cu ziduri de cărămidă de 1 m grosime cuprinde numai jumătate dinspre vest cu sala mare şi vestibulul intrării, celelalte două săli fiind adausuri mai noi.

Sala cea mare, luminată cu două ferestre pe latura sud şi două pe latura vest, este boltită cu boltă mănăstirească prevăzută cu patru lunete pe fiecare latură. Fiecare din aceste lunete şi fiecare picior de boltă ce coboară între ele este decorat cu cîte un medalion pictat cu figuri alegorice şi împodobit împrejur cu bogate stucaturi cu motive vegetale.

Muchiile intersecţiilor între boltă şi lunete sînt şi ele decorate cu un profil îngust, terminat la capăt cu motive similare. La mijloc, cheia bolţii este şi ea decorată cu un medalion de diametru mult mai mare, împodobit în acelaşi fel cu stucaturi, dar fără pictură.

Printr-o reparaţie prost inspirată s-au zugrăvit pereţii cu un soclu în imitaţie de tapet, s-a înlocuit vechea dușumea cu un urît carelaj din plăci de mozaic şi s-u văruit în întregime pereţii, bolta şi medalioanele înecînd delicateţa stucaturilor cu un strat de var şi acoperind figurile pictate. O încercare de curăţire a picturii a fost întreprinsă de curînd pentru a le scoate din nou la iveală. Vestibulul intrării este tăiat la jumătate înălţime printr-un tavan de scînduri. Deasupra se mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

văd urmele unei bolți cilindrice care mergea pe toată lungimea încăperii, întreruptă probabil de fosta scară ce trebuie să fi suit la etaj.

Se știe cà acum o jumătate de veac mai exista încă etajul cu o încăpere și un foișor pe stîlpi în față, așezată deasupra sălii mari. Se mai văd și acum în pod deasupra extradosului bolții bazele unor ziduri transversale peste care puteau fi sprijinite grinzile planșeului acelui etaj. O fotografie mai veche ne arată clădirea înainte de a fi fost prelungită cu aripa spre est. Zidurile sînt mai înalte decît în starea actuală, și se vede pornirea pilaștrilor ce decorau etajul superior (fig. 11). Se observă de asemenea că ferestrele erau mai mici decît cele actuale, iar nivelul

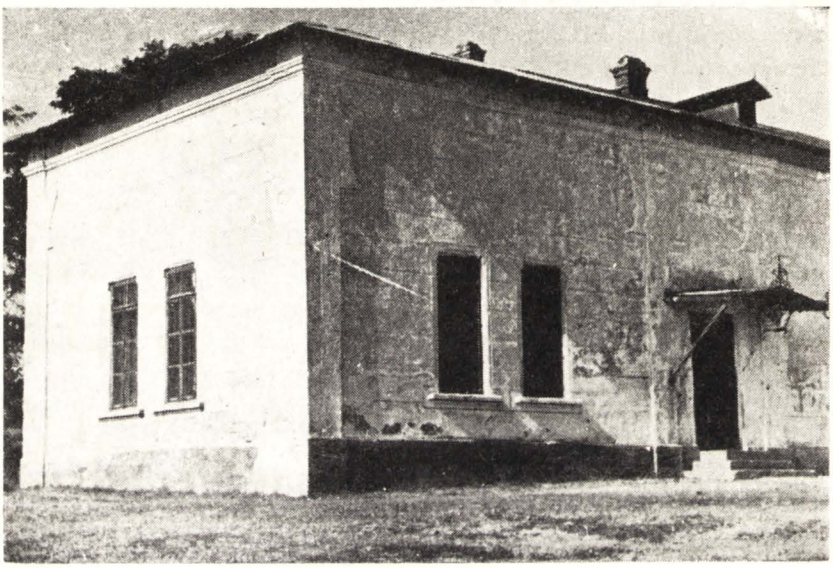


Fig. 3. — Casa-culă din Almaj (Gorj)

exterior era mult mai jos decît cel de astăzi, ceea ce ar face posibilă și existența unui beci, care ar fi existat și a fost umplut și astupat cu ocazia ultimilor prefaceri.

Desigur că în starea inițială, această culă trebuie să fi fost deosebit de interesantă.

CASA DIN COȚOFENII DIN DOS

În parcul așezat pe marginea malului stîng ce domină valea întinsă a Jiului, se găsesc două conace destul de apropiate unul de altul, din care cel mai vechi, fostul conac al Măldăreștilor este de mare interes, ca fiind unul din puținele monumente de acest fel păstrat în întregime, cu adausuri care nu au atras dărîmări sau prefaceri mari.

Clădirea de formă pătrată, cu ziduri de cărămidă de 1 m grosime, are pe latura îndreptată în spre Jiu un foișor cu arcade trilobate, pe coloane de zid, cu scară de acces exterioară.

În spate, pe fațada opusă, un al doilea foișor de aceleași dimensiuni pare a fi adăugat ulterior deasupra arcadei deschise, în fața scării beciului. Pe latura de est, un corp ieșind este vădit construit mai tîrziu. Casa are o inscripție săpată în piatră așezată în peretele pridvorului vechi, cu data 1653.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În interior două coridoare dispuse în cruce se întretaie la mijloc delimitînd patru camere în fiecare colţ al clădirii. Toate aceste încăperi sînt boltite cu bolţi cu lunete în felul celei de la Almaj. În camera dinspre est se mai păstrează şi unele stucaturi destul de grosolan lucrate.

Sub acest parter înalt se întinde un beci de foarte mari dimensiuni, cu o frumoasă boltă cilindrică de cărămidă, întărită cu patru arcuri dublouri masive pornite pe console, şi luminată la ambele capete în mod simetric prin două ferestre înguste (schema VI).

Accesul la boltă se face printr-o scară pornind de sub foişorul faţadei dinspre nord, încadrată spre est de un beci mai mic, boltit cilindric şi spre vest, de o încăpere neboltită, cu pardoseala la nivelul pămîntului.

Uşa de acces între casa scării şi beci este închisă cu blăni de stejar masiv de 6 cm grosime. Interesant de observat este felul cum a fost construită bolta, pe un cofraj din care s-au mai păstrat încă unele scînduri la capătul dinspre vest, sprijinite, de o parte pe zidul exterior şi de cealaltă, pe arcul dublou construit înainte.

CASA DIN VĂDENI

Printr-un hrisov din vremea lui Brîncoveanu se ştie că la 1700, boierul Cornea Brăiloiu s-a aşezat la Vădeni întemeind casă de piatră şi biserică.

Ambele clădiri aşezate la mică depărtare una de alta, mai există încă şi pot fi văzute din şoseaua naţională Tîrgu-Jiu-Pietroşani la circa 3 km nord de Tîrgu-Jiu. Casa, de dimensiuni excepţional de mari, are o formă dreptunghiulară de 23,90 × 17,25 m şi se compune dintr-un parter de 3 m înălţime care cuprinde pe o parte din suprafaţa sa beciul adînc, şi un etaj cu încăperi mari în care funcţionează astăzi o şcoală de tractorişti.

Cu greu se poate şti astăzi ce s-a păstrat din vechea clădire ridicată la 1700. Dacă beciul este sigur din acea epocă, atît restul parterului cu cele cîteva încăperi de pe latura de vest aflate la nivelul curţii cît şi întreg etajul, ar putea aparţine unei epoci mai noi.

Etajul folosit încă din 1902 ca local de şcoală este împărţit, în tot lungul său, de un vestibul de 3 m lărgime, avînd la un capăt o scară dreaptă cu trepte masive de lemn, de aceeaşi lărgime cu încăperea şi la celălalt capăt un acces spre anexa mai nouă aşezată în spatele clădirii. Pe o latură a vestibulului se întind două săli mari, din care una obţinută prin dărîmarea unui zid despărţitor, iar pe cealaltă latură o sală mare şi una mică, despărţite printr-o a doua scară.

Încăperile, luminate prin ferestre mari, cu planşeu şi tavan de lemn, au duşumele de scînduri în afară de cele două de pe latura de vest, care au parchet de stejar cu un motiv formînd două pătrate înscrise, aşezat în diagonală.

Grosimea zidurilor este de 65 cm.

În exterior faţadele sînt simple şi acoperite cu tencuială.

Parterul, care formează soclul clădirii, are zidurile îngroşate spre exterior cu 20 cm.

Intrarea la beci se găseşte în aceeaşi parte cu intrarea principală, în colţul de nord-est. Printr-o arcadă largă se pătrunde în casa scării boltită în leagăn, şi se coboară pe treptele din dulapi masivi de stejar de 30 × 9 cm pînă la circa 3 m sub nivelul pămîntului (schema VII).

Beciul se întinde pe toată adîncimea clădirii şi parte din lăţime pe o suprafaţă de 15,50 × 9,90 m. Împărţit în două, prin doi piloni centrali masivi de zidărie,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este boltit într-un fel cu totul neobișnuit. Două bolți în leagăn, așezate în lung se întretaie cu alte trei bolți, de același fel, așezate transversal. Bolțile sprijinite, de o parte, de pereții încăperii și de cealaltă, de cei doi piloni centrali, sînt întărite cu arcuri dublouri care pornesc de pe cele patru laturi ale pilonilor și recad pe console prinse în zidăria pereților exteriori (fig. 4).

Bolțile acestea care ajung pînă la 5 m înălțime în partea superioară produc un efect impunător prin frumoasele lor proporții. Întreaga zidărie, lăsată neten-

Vădeni-Gorj. Pivnița casei Brăiloi

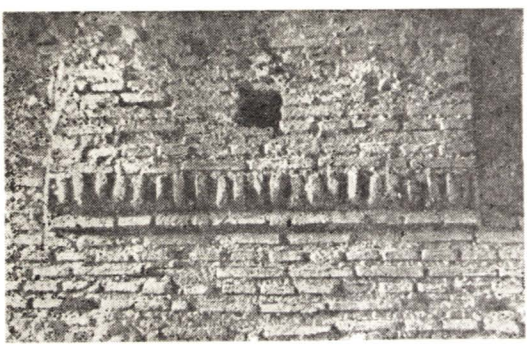


Fig. 4. — Boltă. Consolă cu pornirea arcului

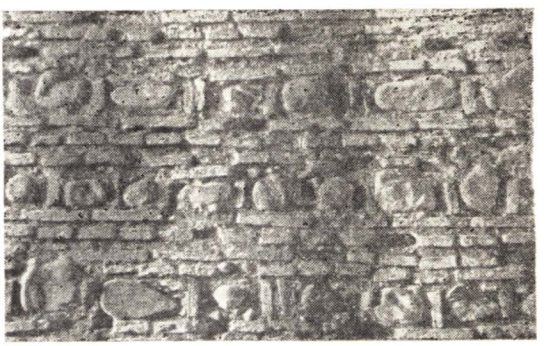


Fig. 5. — Perete scară

cuită este construită din bolovani de rîu, încadrați cu cărămizi așezate în picioare alternînd cu rînduri orizontale de cărămidă, după sistemul folosit de obicei într-o epocă mai veche, pînă la mijlocul veacului al XVII-lea (fig. 5).

Patru ferestre luminează încăperea, arcuite la partea superioară și cu pragul și glafurile teșite pentru a da mai multă lumină. În exterior, ele ajung la nivelul solului și sînt închise prin lespezi de piatră străpunse, avînd același original motiv cu semicercuri ca și la ferestrele registrului superior ale bisericii vecine.

RUINELE CASELOR DIN BĂLCEȘTI

Așezată pe malul drept al rîului Gilort, în partea dinspre nord a bisericii, casa din Bălcești a fost probabil ridicată odată cu biserica, în 1732, de către Ilie Știrbei. Astăzi nu se mai văd decît ruinele beciului pe jumătate îngropate în pămînt, «jucăria puterii inconștiente și distrugătoare a timpului», după cum spune Al. Ștefulescu, în cartea sa despre regiunea Gorjului (schema VIII).

După traseul zidurilor ruinate și după bolta rămasă încă aproape întreagă în colțul de nord vest, se poate ușor reconstitui înfățișarea beciului. De plan pătrat, cu pereții exteriori de circa 90 cm grosime, și cu stîlp central la mijloc, era boltit cu patru calote sferice așezate prin mijlocirea pandantivilor de colț, pe patru arcuri sprijinite la un capăt de stîlpul central și la celălalt, de pereții exteriori. Judecînd după cele două ferestre păstrate încă în colțul de nord-vest, al căror prag este numai la 1,70 m înălțime deasupra pardoselei interioare, este probabil că beciul era ridicat în bună parte peste nivelul exterior al pămîntului, fiind desigur cuprins într-un soclu înalt în felul casei din Vădeni. Nu se poate ști dacă volumul exterior al

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

clădirii se mărginea la suprafața beciului, sau dacă se întinde și în afara acestui perimetru.

Pereții exteriori sînt zidiți cu bolovani de rîu, încadrați cu cărămidă, iar arcurile și bolțile sînt construite în cărămidă.

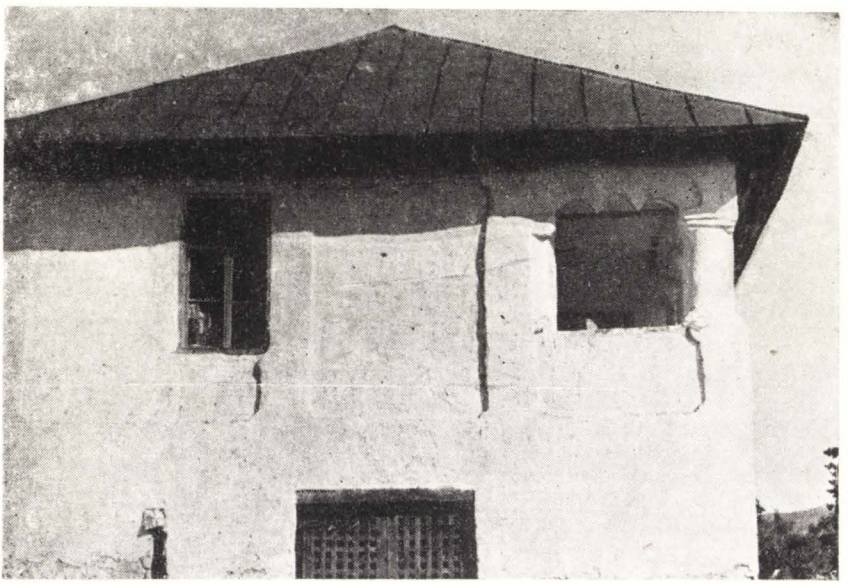
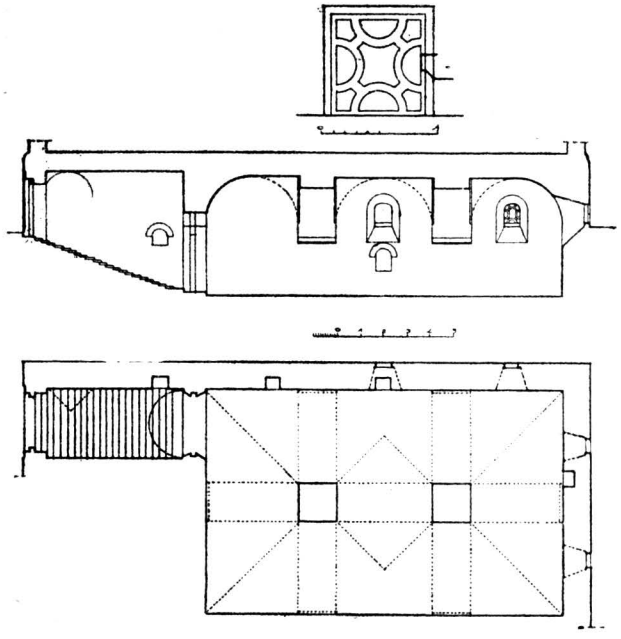


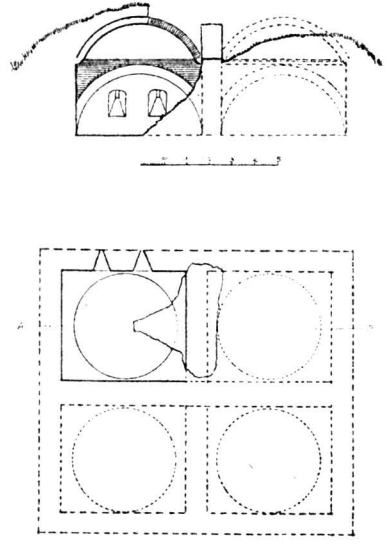
Fig. 6-7. — Culă. Com. Calopăru-Frasin, reg. Craiova

Aceste ruine se mențin încă și astăzi în starea în care se găseau acum o jumătate de veac, cînd au fost văzute și descrise de Al. Ștefulescu. Casa din Bengești în schimb, ridicată de Staico Bengescu în 1730, care era întreagă pînă acum cîțiva ani, este azi dărîmată pînă la pămînt, păstrîndu-se doar cîteva rămășițe de zidărie în fundație.

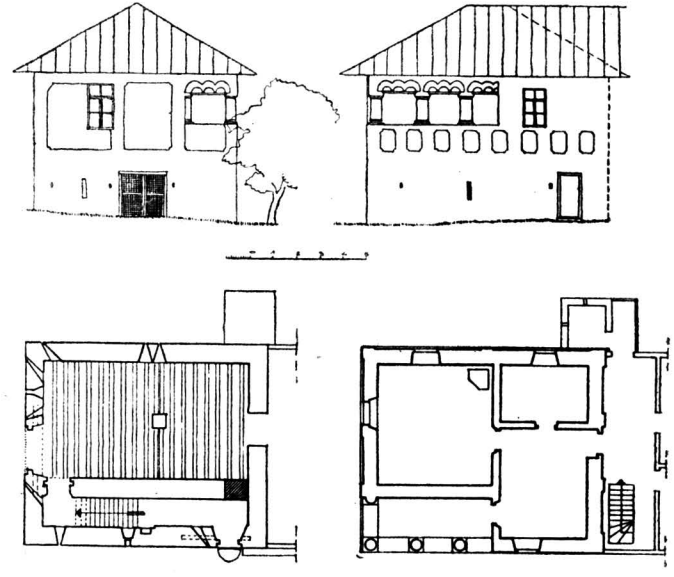
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Beciul casei din Vădeni



Ruinele beciului casei din Bălceşti



Cula casei din Calopăru

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CASA DIN CĂLOPĂRU

Clădirea se află așezată în sat, în fundul unei curți încăpătoare, umbrită de copaci bătrîni. Se compune din două corpuri cu parter și etaj, alipite și așezate în prelungire, unul mai vechi spre sud, construit din cărămidă și unul mai nou spre nord, cu pereții de paiantă, adăpostite sub un singur acoperiș în patru ape, cu învelitoare de tablă (fig. 6).

Deși ca dimensiuni și înfățișare, partea mai veche nu se deosebește mult de o casă obișnuită, mai păstrează încă unele trăsături caracteristice culei. Construită cu ziduri de 80 cm grosime, se compune dintr'un parter nelocuit care cuprinde fosta intrare cu treptele masive de stejar prinse între ziduri, azi închise cu planșeu în partea superioară, și o încăpere mare cu acces direct de afară, cu pardoseală de pămînt și planșeu cu grinzi aparente, sprijinit în mijloc de un stîlp central. Sub scară se află o cămăruță. Un șir de metereze deschise pe cele trei laturi exterioare puteau fi folosite pentru apărare. Felul în care sînt dispuse aceste metereze, tăiate oblic în zid în stînga și dreapta intrării, precum și în dreptul colțului clădirii, făcea posibilă o tragere piezișă mai potrivită pentru o bună apărare a acestor puncte slabe.

Etajul cuprinde un cerdac deschis pe o parte din fațada intrării, cu arcade trilobate și coloane scurte cu parapet de zid, și trei camere de inegale dimensiuni. Accesul actual se face printr'o ușă deschisă ulterior în peretele laturei de nord, azi închis în vestibulul scării clădirii alipite.

Se mai văd încă pilaștrii despărțind panourile decorative ale fostului zid exterior. Camerele cu pereții văruiți, tavanele tencuite, dușumelele din dulapi de stejar, sînt bine luminate de ferestre mari, poate prefăcute și nu au nici un fel de decorație.

Fațadele și parapetul cerdacului, sînt ca și la Groșerea, decorate cu panouri intrate în grosimea zidului cu 5 cm. Arcurile trilobate, de asemenea dublate cu arhivoltă, au nașterile sprijinite pe un tirant de lemn.

Execuția este rudimentară, vădit lucrată de meșteri nu foarte pricepuți (fig. 7).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUŢIE LA CERCETAREA PERIOADEI DE FORMAŢIE A LUI NICOLAE GRIGORESCU*)

de Prof. LELIA RUDAŞCU

Deşi lucrările consacrate lui Nicolae Grigorescu — studii, monografii, eseuri, capitole importante în tratatele de specialitate — sînt relativ numeroase, totuşi cercetătorii de pînă acum ai vieţii şi creaţiei marelui maestru al picturii romîneşti n-au acordat atenţia cuvenită perioadei de început a activităţii sale. Şi cînd spunem perioadă de început ne referim anume la activitatea artistului pînă la plecarea sa la studii în străinătate, în 1861. Asupra acestei perioade există publicat un preţios material documentar[1], rezultat al unor cercetări de arhivă, menite să precizeze destul de sumarele date pe care le avem asupra artistului în această epocă a vieţii sale. Totuşi şi în acest studiu, cercetarea este limitată la materialul faptic, ea nu atinge tocmai problema deosebit de importantă a studierii creaţiei grigoresciene propriu-zise.

În cele ce urmează, netinzînd la o trecere în revistă a totalităţii producţiei artistice din perioada începuturilor, ne propunem să contribuim la desprinderea trăsăturilor dominante ce caracterizează creaţia grigorescană din această epocă. Aceste trăsături se conturează cel mai puternic în pictura bisericii mănăstirii Agapia, cea mai vastă şi semnificativă lucrare a artistului în perioada respectivă; la această lucrare ne vom referi în deosebi, ea făcînd obiectul studiului nostru în vara anului 1952, în cadrul cercetărilor pentru monografia « Grigorescu », pe care Institutul de istoria artei o pregăteşte.

Perioada începuturilor se deschide cam pe la 1850 — pe atunci copilul Nicu, care nu avea mai mult de 12 ani, picta iconiţe pe care le vindea ţăranilor la tîrg — şi cuprinde ucenicia mai mult autodidactică a viitorului artist şi îndeosebi activitatea sa ca zugrav de biserici. Cîteva icoane pe care le execută pentru mănăstirea Căldăruşani atrag asupra sa atenţia: i se încredinţează pictarea mănăstirii Zamfira, zugrăveala bisericii Zamfira, în regiunea Prahovei, este cea mai timpurie din realizările cunoscute de noi pînă azi, ale acestei perioade. Facem această rezervă, căci din mărturia culeasă recent de la fiul artistului, Gheorghe Grigorescu, reiese că părintele său ar fi zugrăvit, ca ajutor al unui meşter (poate Chladek), o biserică undeva în Bărăgan, aproape de Dunăre. Este desigur sarcina unor cercetări ulterioare să scoată la iveală locul respectiv şi datele legate de el. În stadiul actual al cunoştinţelor noastre pictura mănăstirii Zamfira ne apare ca prima manifestare creatoare mai importantă a tînărului artist, care avea 18 ani

*) *Comunicare ţinută în secţiunea a VI-a a Academiei R.P.R.*

[1] Theodora Voinescu, Epoca de formaţie a lui Nicolae Grigorescu. « Viaţa Romînească », 1930, nr. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cînd a executat-o, lucrînd în tovărășie cu fratele său mai mare, Ghiță, de asemenea zugrav de biserici. Pictura de la Zamfira a avut mult de suferit în răstimpul de aproape un veac care ne desparte de crearea ei. Acoperită în totalitate, în 1906, din ordinul unei înalte fețe bisericești care-i ignora valoarea artistică și istorică, de către un pictor care, apreciind-o, se străduia nedibaci s-o reproducă, avariată de pe urma cutremurului din 1940 și de curînd scoasă la iveală și restaurată, ea nu ne poate da decît puține indicii asupra creației grigorescene din această perioadă. Totuși, apare încă de aici tendința de a se inspira din realitate, de care vorbește Vlahuță în cartea sa; în cîteva din chipurile de sfinți militari sau în cel al sfîntului Constantin cel Mare, se vădește orientarea realistă a tînărului « meșter Nicu », calitățile lui artistice. Pictorul urmărește să picteze oameni vii, să facă portrete. Figurile lui încep să trăiască, rupînd cu hieratismul bizantin, aducînd o notă nouă în pictura bisericească.

Deosebit de interesantă este însă pictura mănăstirii Agapia, din regiunea Neamț, executată de artist în decurs de aproape 3 ani, între 1858—1861. Admirabil păstrată, această pictură murală în ulei este un material prețios pentru studiul perioadei de formație a tînărului care avea să ajungă marele nostru Grigorescu. Ea ne permite să tragem cîteva concluzii pe care le considerăm importante pentru o viitoare cercetare temeinică, științifică — conformă cu învățătura marxist-leninistă despre revalorificarea critică a patrimoniului artistic — a drumului creator a lui Nicolae Grigorescu.

Prima din aceste concluzii se referă la cultura artistică a lui Grigorescu înainte de plecarea sa în Franța. Majoritatea scrierilor asupra artistului ni-l prezintă înainte de plecarea în Occident, ca pe un tînăr, desigur înzestrat, dar aproape analfabet în materie de artă, cu rudimente de cunoștințe achiziționate pe apucate de la meșterul său Chladek, cu un gust cu totul neformat, neînobilat de contactul cu marile opere ale clasicilor picturii universale. Or, biserica mănăstirii Agapia constituie dovada concretă că tînărul meșter Nicu, care avea 20 de ani cînd a început s-o zugrăvească, cunoștea pe marii maiștrii ai Renașterii italiene, ca și pe Rembrandt. Pictorul avusese prilejul de a vedea gravuri după operele acestor artiști, poate mai întîi la mănăstirea Neamț, la un călugăr cu dragoste de artă, așa cum afirmă unul dintre cercetătorii acestei perioade, iar mai tîrziu le-a avut cu sine la Agapia. De altfel, cîteva din aceste reproduceri în gravură figurează în muzeul mănăstirii. Dar pictura bisericii însăși mărturisește cel mai bine că Grigorescu avea un gust artistic în așa măsură format încît să facă apel la aceste cunoștințe în mod judicios, pentru a rezolva unele probleme prea grele pentru puterile lui.

Sf. Gheorghe

Pe pereții Agapiei apar reproducerile, uneori identice, alteori cu mici variante, ale unor opere din Renaștere. Ca un semn al dezvoltării gustului și înțelegerii artistice de care pictorul dă dovadă ne apare alegerea pe care o face, reproducînd tocmai din operele cele mai valoroase ale artei universale, luîndu-și modele din creația unor maeștri ca Rembrandt, Tizian, Rafael, Correggio sau Michelangelo. Conștient că nu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poate rezolva problemele complexe de compoziție, perspectivă, ecleraj etc., pe care i le punea în față zugrăvirea atîtor scene din Noul sau Vechiul Testament, artistul, destul de priceput și de exigent ca să-și cunoască limitele meșteșugului, copiază pe clasici.

Astfel, așa cum semnala academicianul G. Oprescu într-o dare de seamă făcută Academiei R.P.R. asupra călătoriei sale la Agapia, din 5 iulie 1952, înaintea stîlpilor se găsește « Îngerul părăsind pe Tobie » după Rembrandt, sub arcada care separă pronaosul de naos, « Punerea în mormînt » a lui Tizian, iar pe perete « Întîlnirea lui Isus, purtîndu-și crucea, cu maica lui », după tabloul lui Rafael din Madrid « Lo Spasimo di Sicilia ». În pronaos, deasupra ferestrei din stînga, panoul care reprezintă « Plîngerea lui Ieremia » vădește cunoașterea și influența lui Michelangelo; de asemenea figura personajului în drapaj verde, culcat, cu brațul întins amintește de Adam din « Creațiunea bărbatului » de Michelangelo. Tot în pronaos, înaintea stîlpilor, sus deasupra arcurilor, se află alături de panoul înfățișîndu-l pe Tobie, panoul ce-l reprezintă pe Moise descoperind apă în deșert, în care se simte lecția lui Murillo. Aici, cu toate stîngăciile ce nu pot trece neobservate în ce privește proporțiile și anatomia, ca și valorația, Grigorescu pictează o figură feminină, a cărei fizionomie, mișcare, atitudine, are caracterele nete ale chipurilor de femei ale pictorului spaniol.

În multe din panourile care nu sînt reproduceri directe, se simte cunoașterea și înrîurirea puternică a lui Rafael și Correggio, artiști de a căror viziune Grigorescu era desigur temperamental mai apropiat decît de Rembrandt sau Michelangelo.

Plafonul pronaosului cu perspectiva sa plafonantă și « trompe-l'oeil »-urile sale este de asemenea o mărturie a științei perspectivei, achiziționată de Grigorescu, chiar înaintea plecării sale la studii la Paris.

Iată deci că la Agapia, alături de reproducerile, aproape sau întru totul fidele, apare și acea treaptă mai înaltă a contactului cu clasicii, inspirarea de la ei. Aceasta îl face să picteze mai liber, mai sigur pe sine, realizînd de pildă acei îngerași care zboară în jurul sfintei Treimi sau gingașele fecioare care amintesc de Correggio, cel mai des, uneori de Rafael. Dar în ovalul feții, în moliciunea contururilor, în expresia dulce, învăluită a ochilor apare acel vag aer de asemănare care este deja cel al marii familii grigoresciene (sf. Gheorghe).

Sf. Elisabeta și Sf. Paraschiva

Această primă concluzie că Grigorescu poseda cunoștințe artistice chiar înainte de plecarea la Paris, că el cunoștea pe marii clasici ai picturii și era apt să aleagă ca inspiratori ai săi pe maeștrii realiști ai trecutului, se leagă de o a doua concluzie pe care studierea picturii mănăstirii Agapia ne-o impune ca pe o evidență.

Și anume, putem afirma că încă din această perioadă de ucenicie mai mult autodidactică a meșteșugului picturii, Nicolae Grigorescu tinde cu hotărîre spre realism, că observarea și redarea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

veridică a chipului omenesc înlătură cu totul vechile norme și prescripții iconografice sau modele luate de-a gata. În zugrăveala de la Agapia se poate urmări cu limpezime, ca într-o mare carte cu chipuri, procesul de formație a artistului, fazele dezvoltării sale ca artist realist. Și chiar dacă panourile sau tîmpla nu poartă nici o dată și nici nu ne-au rămas mărturii de ale contemporanilor despre ordinea în care artistul le-a executat, totuși ele poartă înscrise pe ele vîrsta lor, pot fi ușor deosebite cele mai timpurii de cele mai tîrzii.

Stadiile diferite de evoluție a meșteșugului artistic și variația stilistică pe care o implică a dat naștere ipotezei că la Agapia ar fi conlucrat mai mulți artiști. Dar această ipoteză nu poate fi dovedită nici prin documente, nici prin tradiție orală. Pe de o parte, din actele existente se constată că Grigorescu a împlinit întocmai stipulările contractului făcut cu stăreția mănăstirii și care prevedea că toată pictura să fie executată de mîna artistului. Pe de altă parte niciodată Grigorescu n-a afirmat că ar fi lucrat la Agapia ajutat de cineva. De asemenea Al. Vlahuță, biograf al pictorului, legat de el printr-o prietenie adîncă și în ultimii ani și prin relații de rudenie, în măsură deci să fi cunoscut cel mai bine toate amănuntele referitoare la viața și creația lui Grigorescu — nu pomenește nimic despre alți zugravi care ar fi colaborat la Agapia. Analiza însăși a picturii bisericii este doveditoare a faptului că aici a lucrat un singur artist; mîna și ochiul acestuia se recunosc pretutindeni, chiar dacă lucrările create — așa cum este firesc la un artist foarte tînăr care deprinde singur și rapid meșteșugul — sînt pe trepte calitative net diferențiate.

Primele panouri executate sînt în chip evident reproducerile după operele clasicilor sau cele inspirate de aceștia; cele mai recente sînt cele în care artistul a luat ca model viața, oamenii vii.

Căci învățăturile maeștrilor realismului i-au fost prețioase lui Grigorescu mai ales pentru că l-au învățat să privească viața, oamenii, pentru că ele i-au fost imbold să se inspire așa cum au făcut-o toți marii maeștri din toate timpurile — din viața poporului. Și astfel apar pe zidurile Agapiei treptat, pe măsura maturizării artistului, în locul madonelor și sfinților inspirați de Rafael sau Correggio, chipurile vii, autentice, ale unor oameni de la noi.

Iată de pildă cei patru sfinți ce străjuesc pronaosul: sfinții Antonie și Vlasie, rînduiți de-a dreapta lui, sfinții Eftimie și Teodosie, de-a stînga. Ne sînt aproape acești bătrîni învestmîntați în rase de șiac, cu chipuri blajine și ochi limpezi, căci sînt portretele executate după natură ale unor bătrîni țărani sau monahi proveniți din popor. Ne reține îndeosebi privirea sf. Vlasie, a cărui ființă, cum spune Vlahuță în cartea sa închinată lui Grigorescu — are atîta putere de adevăr, armonie și unitate, încît nu-ți vine a crede că este opera unui tînăr de 20 de ani.

În grupurile de martire, care alăturate cîte două împodobesc absidele laterale, apar de asemenea figuri care vorbesc despre chipurile vii ce au slujit pictorului drept model. Observația realistă, după natură, caracterizare individuală a fizionomiilor apare în chipurile sfintelor martire Ecaterina și Tecla, pictate pe intradosul arcadei absidei din dreapta, de-a stînga ferestrei. Prima martiră, Ecaterina, tînără și grațioasă, reprezentată într-un costum bogat, în care se armonizează un verde deschis cu liliachiu palid și auriu, are o expresie calmă, hotărîtă. Cea de a doua, Tecla, tot tînără, învestmîntată mai simplu, are o expresie mai puțin precizată, mai dulce și întrucîtva mai convențională, deși și aci se simte modelul viu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portret după natură — îi va fi pozat vreo tînără novice sau călugăriță provenită din pătura țărănească — este și cel al Epraxiei, alăturat Olimpiadei, și aflat în absida stîngă, din partea stîngă a ferestrei. Atitudinea firească a tinerei femei, chipul ei cu expresia puțin întrebătoare și candidă dau acea impresie de viață, pe care numai un portret este apt s-o transmită.

Aceste figuri aduc, atît prin expresivitatea fizionomiilor cît și prin gama coloristică, deschisă și luminoasă, nota personală a unui artist în plină perioadă de formație, dar al cărui drum se conturează din ce în ce mai limpede. Firește, din numărul destul de mare de figuri pictat în ultima parte a șederii la Agapia, nu toate sînt de aceeași valoare, nu în toate se simte la fel de autentic suflul vieții. Adeseori, de pildă, o mînă a unui personaj este lucrată după natură, și deci expresivă și grăitoare ca o fizionomie, iar cealaltă, o reproducere din memorie, convențională, neconvingătoare.

Țărance din satele apropiate, călugărițele de la mănăstire, cunoscuți, cînd treceau și zăboveau la Agapia, i-au stat de model pictorului în această ultimă perioadă a începuturilor sale, cînd nu mai lucra altfel decît după natură. Un asemenea portret, pentru care, cum afirmă Vlahuță, i-ar fi pozat un profesor din Iași, este minunatul sf. Gheorghe, pe ușa din stînga altarului. Tînărul în costum militar, cu platoșă peste care poartă o mantie de un roșu viu, se sprijină pe scut, iar în mîna stîngă ține crucea și ramura de finic. În stînga jos se vede casca cu penaj. Capul sfîntului militar, cu părul retezat scurt, cu trăsături frumoase și mîndre, are o expresie juvenilă, de o mare puritate. Remarcabilă este nu numai expresia chipului și siguranța nobilă a atitudinii, ci și armonia de culori: mantia roșie, albastrul hainei de sub armură, cafeniul deschis al acesteia și al fondului sînt topite într-un acord coloristic proaspăt și în același timp strălucitor, care încîntă ochiul.

Dar pilda cea mai concludentă a îndreptării hotărîte spre realism a tînărului zugrav de biserici, este grupul celor două sfinte Elisabeta în stînga și Paraschiva în dreapta, pictate pe intradosul absidei din dreapta.

Cele două sfinte sînt reprezentate sub chipul unor femei localnice, prima tînără, cea de a doua bătrînă. Și este interesant de remarcat că Grigorescu, trecînd peste prescripțiile iconografice care cer ca sf. Paraschiva să fie tînără, a dat precădere legendelor și basmelor populare, în care sf. Paraschiva sau sf. Vineri este o bătrînă, ageră la minte și săritoare, care ajută pe oamenii cinstiți aflați în nevoie. Cuvioasa Paraschiva are brațul ridicat într-un gest de predică; în mîna dreaptă lăsată în jos ține toiagul cu cruce. Este învesmîntată în straie simple, groase; o rochie albastră-închis, cu o haină cafenie deschis ca de șiac pe deasupra. Capul îi este îmbrobodit țărănește, bătrînește. E desculță. Atitudinea ei simplă, firească, expresia chipului severă, sobră, dar fără nimic convențional — ascetic. Gama coloristică susține ideia pe care pictorul vrea s-o transmită; ea este gravă, sobră, deși nu rece. Avem în fața noastră un admirabil și emoționant portret de femeie bătrînă, cu fața brăzdată de cutele adînci săpate de anii de muncă grea, cu ochii înfundați în orbite, cu o expresie de asprime care parcă reliefează mai puternic gingășia celeilalte femei, sfînta tînără. Aceasta din urmă și ea în straie monahale cenușii, peste care poartă o mantie, cu o carte în mînă, ține capul puțin plecat pe un umăr, ceea ce îi accentuează expresia de meditație și sfială, aerul firesc de grație necăutată.

Dar deși pictorul avea în viitor să picteze aproape exclusiv chipuri de femei tinere, întrupări ale gingășiei și farmecului femeii simple de la țară, îndeosebi bătrîna sfîntă Paraschiva este una din acele figuri ce cu greu se uită. Este imaginea profund veridică, tipică și realistă a unei ființe de pe meleagurile noastre. Aceasta

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este una dintre primele figuri de țărance care vor popula creația grigorescană și care ne sînt dragi pentru felul adevărat și plin de înțelegere și de căldură cu care artistul le-a redat. Această impresie este întărită și de peisajul, zugrăvit ca un fundal discret sub linia orizontului la picioarele sfintelor. Regiunea deluroasă, vălurită lin, este peisajul caracteristic al Văratecului, al Agapiei, care apare de altfel și în panourile sfinților bătrîni din pronaos. Se zăresc mijind din verdeață turlele unei mănăstiri, poate chiar vechea Agapie, se distinge creștetul îmblănit de pădure al dealului Filiorul, ca o cușmă.

O constatare care se conturează de asemenea din analiza picturii de la Agapia este că, încă din această perioadă de început, apar preferințele care mai tîrziu, întărindu-se și definitivîndu-se, vor defini maniera grigorescană, ca de pildă preferința pentru un anumit tip feminin. În chipurile sfintelor martire Ecaterina, Tecla sau Epraxia, în chipurile îngerilor sau al lui Isus copil, de la tîmplă, se găsește acea delicateță a ovalului, în care ochii apropiați și trăsăturile nu prea pronunțate, ca și moliciunea contururilor dau acele note personale ce-i vor fi specifice și mai tîrziu. În medalioanele de la tîmplă se vădește de asemenea un fel de a picta propriu, o factură personală, caracterizată printr-un desen de o mare puritate și armonie, prin folosirea unei game coloristice deschise și strălucitoare, vibrante, și în același timp de o mare delicateță în trecerile dela un ton la altul.

Adoptînd o poziție cosmopolită, de depreciere a posibilităților și calităților celor mai înzestrați artiști ai noștri, judecîndu-i întotdeauna prin prisma artei franceze și în raport cu artiștii francezi contemporani, acordînd artiștilor noștri merite în măsura în care ei puteau fi afiliați unui curent artistic sau unui artist parizian, istoricii de artă burghezi au trecut repede peste perioada de formație a lui Grigorescu. Era de circulație curentă teza care afirma că numai datorită apusului și numai după ce ia contact cu apusul, Grigorescu se transformă dintr-un zugrav de biserici, fără o personalitate artistică conturată, din producția căruia nimic nu părea să prevestească viitorul, într-un adevărat și mare pictor. Este evident că o asemenea teză antiștiințifică și cosmopolită a avut drept consecință neglijarea cercetării perioadei de început a lui Grigorescu și a dus la o superficială studiere a activității lui creatoare din perioada de formație.

Or, sintetizînd constatările pe care ni le impune chiar numai cercetarea picturii Agapiei, putem ajunge la concluzii menite să infirme teza mai sus pomenită, să arunce o lumină nouă asupra perioadei de formație a artistului.

Putem conchide că Nicolae Grigorescu a avut încă din această perioadă, de început, o poziție în artă, că în opera sa din această perioadă, deși pictură bisericească, se reflectă dragostea pentru popor a artistului, că încă din această vreme se conturează anumite trăsături specifice, care închegîndu-se și reliefîndu-se vor deveni ulterior stilul lui Grigorescu.

Pornind la o studiere temeinică, cu adevărat științifică a clasicului picturii noastre din secolul al XIX-lea, Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R. a orientat din capul locului cercetările spre o studiere integrală a activității lui creatoare.

Așa cum arată acad. G. Oprescu într-o expunere făcută în 1953 în fața Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R. «întrucît au neglijat activitatea de pictor religios a lui Grigorescu», istoricii de artă de pînă acum, chiar și acad. G. Oprescu, «considerau pe nedrept că Grigorescu nu era un pictor format înainte de plecarea sa la Paris».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«Admirabila pictură executată de Grigorescu la Agapia, pe o suprafață de 1.500—2.000 m², dovedește dimpotrivă că Grigorescu știa să picteze minunat, ca un artist deplin stăpîn pe mijloacele sale... »

★

Cercetarea picturii mănăstirii Agapia ne-a prilejuit și descoperirea unui autoportret, pînă azi necunoscut, al lui Grigorescu. Ca și alți maeștri clasici care și-au lăsat chipul sub o înfățișare oarecare în bisericile pe care le-au pictat, așa și Grigorescu s-a lăsat ispitit să-și facă autoportretul. Cu modestie el l-a destinat

Autoportretul din mănăstirea Agapia

ocului celui mai puțin vizibil, celui mai înalt și întunecat din tîmplă, motiv pentru care a rămas neobservat pînă de curînd. Autoportretul poartă numele proorocului Daniil și se află în ultimul rînd de medalioane al tîmplei, în extrema stîngă; are diametrul de 0,26 m.

Proorocul Daniil este reprezentat din față, cu capul de trei sferturi. Părul negru, în plete, barba castanie încadrează figura. Poartă o mantie de culoare violet-roșcat, drapată pe umărul drept. Aureola foarte vagă, e mai pronunțată în partea dreaptă, detașîndu-se pe un fond albastru deschis. Expresia fizionomiei e puțin șăgalnică — ea este dată atît de căutătura ochilor, cît și de gura cărnoasă, puțin zîmbitoare, cu colțul din dreapta ridicat abia perceptibil.

Compararea portretului cu o fotografie pe care am găsit-o la Agapia și cu reproducerea portretului fotografic al lui N. Grigorescu la vîrsta de 19 ani de la pagina a 4-a a volumului lui Vlahuță (ed. Casei școalelor, 1910) ne arată în mod evident că este vorba de una și aceeași fizionomie.

Acesta ar fi deci unul din cele trei autoportrete timpurii ale lui Grigorescu, înaintea plecării sale la Paris, căci credem că tot un autoportret [1] este și capul de

[1] Semnalat ca atare în presă, cu prilejul centenarului artistului în 1938.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

copil aflat în posesia fiului artistului și reprezentînd chipul unui băiețel de 10—12 ani. Execuția este extrem de stîngace și naivă, dar e evident că nu poate fi vorba de o copie după un model oarecare, nici de zugrăvirea din imaginație a unui Isus copil. Forma capului, ușor de recunoscut, și atenția ce se citește în privire ne fac să credem că avem de a face cu primul autoportret al artistului. Chiar faptul că Grigorescu, destul de exigent cu sine, a păstrat această foarte stîngace amintire a primilor săi ani, ne îndreptățește să credem că ea reprezenta pentru artist, nu mărturia începuturilor sale, ci singura imagine a sa din copilărie pe care și o cunoștea.

Al doilea în dată, dintre autoportretele sale ar fi deci cel aflat la Galeria Națională sub nr. inv. 183, iar cel de la Agapia, cel mai tîrziu dintre ele.

Autoportretul sub chipul prorocului Daniil, lucrat probabil la sfîrșitul perioadei Agapia, este cel mai realizat artistic. Pictorul dă dovadă aici de o paletă strălucitoare și fin nuanțată, de o reală stăpînire a meșteșugului artistic. Acest mic autoportret credem că poate figura printre operele cele mai semnificative și mai valoroase ale epocii de început a lui Nicolae Grigorescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÎNCEPUTURILE SCULPTURII STATUARE ROMÎNEȘTI

de REMUS NICULESCU

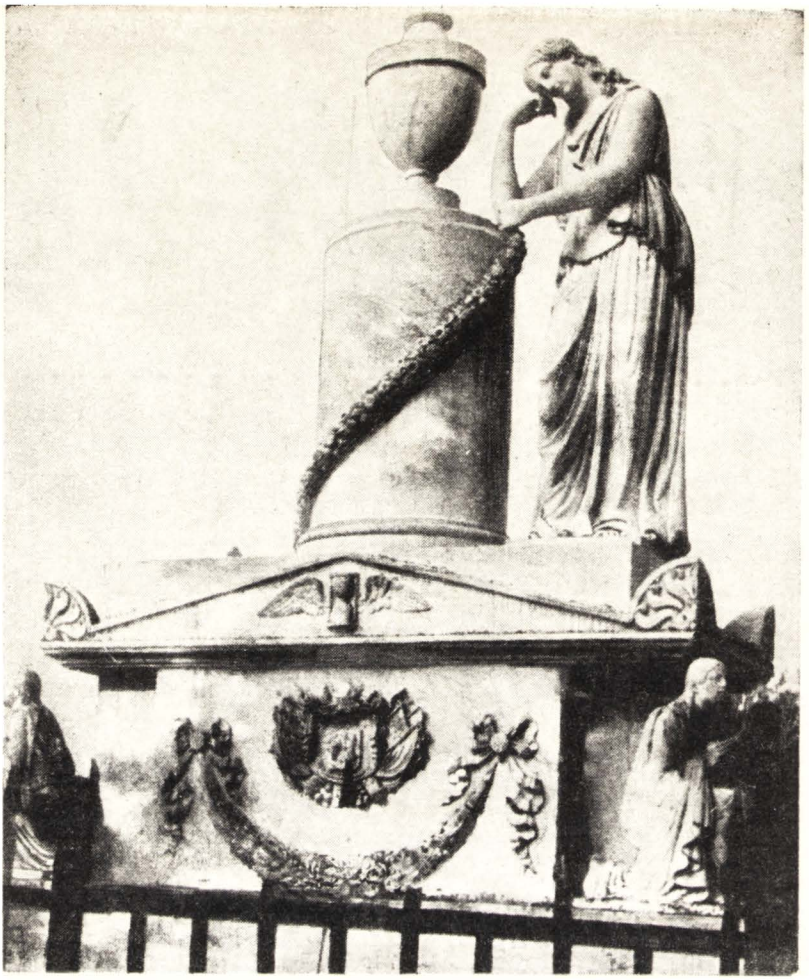
Rămasă în urma celorlalte arte, sculptura romînească din epoca orînduirii feudale s-a dezvoltat aproape exclusiv în direcția ornamentală, îndeosebi ca element auxiliar al arhitecturii. Tradiții străvechi, statornicite la noi prin influența bisericii ortodoxe, care, în urma controversei iconoclaștilor, prefera să evite înfățișarea « chipului cioplit » în locașurile de cult, au împiedicat într-o vreme cînd biserica reprezenta forța culturală dominantă dezvoltarea unei sculpturi statuare pe pămîntul nostru. La influența bisericii se adaugă, acționînd în același sens, fie prin intermediul Bizanțului, fie direct, în timpurile mai noi, și înrîurirea Orientului islamic și creștin, în a cărui artă sculptura cunoștea, cu puține excepții, numai forma abstractă a ornamentului. Tendințe realiste, figurative, uneori în legătură cu ornamentica populară, apar însă de timpuriu, la noi ca și aiurea, chiar în sînul sculpturii ornamentale. Motive zoomorfe și florale, precum și figuri umane, cele mai adesea deformate de funcția lor decorativă, se vor împleti astfel în țesătura formelor geometrice, sculptate fie în lemn, fie în piatră, care împodobesc vechile noastre biserici și mobilierul lor.

Extrem de rare, încercări de sculptură figurativă desfăcută de rostul ornamental își fac totuși apariția încă din secolul al XIV-lea. Piatra de mormînt de la Curtea de Argeș, pe care se deslușește încă trupul unui cavaler culcat, aparține acestui secol. Și mai tîrziu, în veacurile XVI- și XVII, pietrele de mormînt înfățișează uneori chipurile celor adăpostiți sub ele. Lespezile aflate pe mormintele unor personaje istorice ca Radu de la Afumați, Albu Golescu sau Stroe Buzescu reprezintă figuri umane, tratate însă în relief plat, și înțelese așa dar într-un spirit mai degrabă decorativ.

Foarte vechi, datînd poate din secolul al XIV-lea, sînt și porțile de la Cotmeana, pe care se află înfățișată o « bună vestire », săpată delicat în lemn. Ușa de la Snagov, din veacul următor (1453), este de asemenea o operă remarcabilă, cu cele două canaturi împărțite în trei registre, pe care aflăm nu numai o bună vestire, cu unele detalii de observație a vieții de toate zilele, dar și cîteva chipuri de sfinți rînduite în registrele interioare.

Despre meșterii care ne-au lăsat aceste urme ale talentului lor nu mai știm astăzi nimic. Avem în schimb știri cu privire la un însemnat sculptor romîn din secolul al XVII-lea, care și-a desfășurat cea mai mare parte a activității sale dincolo de hotarele patriei. Este moldoveanul Mihail, care a sculptat chipurile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



FR. VERNETTA *Monumentul funerar de la Frumoasa*

sfinților Iacob și Dominic din biserica sfintei Treimi din Cracovia. Era un mirean, profesor la mănăstirea Dominicanilor din orașul polonez unde activa și ca sculptor. Născut în Moldova, la 1570, el călătorise prin toată Europa, așezîndu-se în cele dn urmă la Cracovia, unde ar fi lucrat și la împodobirea palatului regal. V. A. Ureche care ne dă aceste știri, ceruse lui Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, aflat într-o misiune de studii în Polonia, să reproducă sculpturile lui Mihail, ceea ce nu știm însă să se fi făcut [1]. Tot în legătură cu școlile din Polonia trebuie pusă poate pregătirea unui alt sculptor moldovean din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, despre care amintește Neculce:

« Iar după aceste zărve, cînd s-au făcut vară s-au gătit împărăția turcului și au purces cu oști să vie asupra țărei leșești, să dobîndească vestita cetate Cameniița. Și au trimis poruncă la Duca-Vodă să-i trimită chip și starea cetății Cameniții să vază ce loc și ce tărie ar avè. Duca-Vodă a trimis pe un nemiș din ținutul Ho-tinului, pre anume Grigore Cornescul, ce era foarte meșter de scrisori și de săpături la petre și la alte lucruri, de au făcut chip cetății Cameniții de ceară, cu toate tocmelile ei din lăuntru și din afară. Și o au trimis la Împărăție de o au văzut.

[1] Ateneul Romîn Iassi, 1861, p. 79.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(Litografie)

Monumentul de la Frumoasa

Şi mult s-au mirat de mărirea ei ce era din singură starea locului, cu apă şi cu stînci de piatră împregiur. Minunat loc! Şi mai mult aceasta au îndemnat Împărăţia de au venit la Cameniţă »[1].

În secolul al XVIII-lea în afară de chipurile de voievozi sculptate ce împodobeau palatele lui Brîncoveanu[2] şi care s-ar putea să se fi datorit vreunuia din tinerii trimişi de acesta să studieze în Italia[3], şi de sculpturile « admirabile » pe care Flachat le văzuse, în 1734, în colecţia lui Andronache Vlasto[4], trebuie menţionate statuile celor doi suedezi ce se înălţau deasupra turnului Colţei din Bucureşti. Ludwig von Stürmer le mai apucase acolo în 1816, în timpul trecerii sale spre Constantinopol. Erau « doi ostaşi înarmaţi după obiceiul German de la începutul secolului al XVIII-lea, avînd puşca pe umăr »[5]. Un bust a lui Petru cel Mare,

---

[1] Ion Neculce, Cronica I Craiova, 1930, p. 49—50; cf. şi N. Iorga, Sculptorul lui Duca-Vodă, în « Bul. Com. Mon. Ist., » 1915, p. 46.

[2] La Motraye, Voyages... II, Haga, 1727, p. 217—218.

[3] Del Chiaro, Istoria delle Rivoluzioni di Vallachia, Venezia, 1718, p. 41—42.

[4] N. Iorga, Ştiri noi despre Biblioteca Mavrocordaţilor şi despre viaţa munteneasca în timpul lui Constantin Mavrocordat. Bucureşti, 1926, p. 20—23.

[5] Descrierea călătoriei lui Stürmer, în « Taschenbibliothek der wichtigsten Reisen », hrsg. von J. Jack, LXXII, Graz, 1830. Trad. fr. în Iorga, Scènes et histoires du passé roumain, Bucureşti, 1902, p. 30.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

datînd probabil din aceeaşi vreme, se afla, alături de felurite piese arheologice, în colecţia maiorului Pappasoglu care mai citează în catalogul său şi o problematică « statuie mare de lemn cioplit lucrat cu ghips şi vopseli », care ar fi reprezentat « un boier romînesc în costumul său cel vechiu, din secolul al XV-lea »[1].

Sînt, evident, apariţii izolate, care nu ajung să se integreze într-o dezvoltare artistică unitară. În primele decenii ale secolului XIX-lea însă, odată cu prefacerile sociale şi economice care vor aduce Ţările Romîne în pragul unei noi faze a dezvoltării lor, precum şi cu eliberarea treptată a societăţii romîneşti de sub influenţa bisericii, sculptura statuară începe a se dezvolta organic, îmbrăcînd treptat formele cele mai variate.

Cea dintîi se ivi sculptura funerară, corespunzînd de fapt, prin simbolistica sa păgînă, (coloane, urne, genii înaripate), unei laicizări a ideilor despre moarte. Începînd a înţelege că existenţa individuală se încheie în faţa mormîntului, că « morţi sînt cei muriţi », contemporanii lui Beldiman şi a lui Conachi, la care sentimentul vieţii obşteşti, singura păstrătoare şi continuatoare a operei fiecăruia, nu este încă îndeajuns de limpede, găsesc o mîngîiere în a lăsa măcar o amintire urmaşilor. Ei îşi vor destina adesea o parte din avut pentru ridicarea unui astfel de monument aşa cum în timpul vieţii ceruseră meşterului « portretar » să le imortalizeze chipurile pe pînză, cu toate semnele rangului şi ale averii. În 1834, un mare boier, postelnicul Constantin Manu, lăsa prin testament să i se ridice un mormînt de marmoră, prevăzut cu sculpturi heraldice şi cu o inscripţie ieşită din pana unui scriitor cu renume, « Marmora — scria postelnicul — se va aduce lucrată din părţile Germaniei cu litere de aur şi cu stema familiei sculptată pe ea, cea de pe inelul meu de aur; iar inscripţiunea mormîntală va fi în limba romînească, alcătuită de Eliade »[2].

Nu altfel va face Anton Pann, un scriitor de astă dată, conştient de valoarea operei sale, gîndindu-se cu mîndrie la viitorul său monument, pe care şi-l dorea desigur mai trainic decît bronzul horaţian :

Tipografia cu toate
S-o vînză iar rînduiesc
Şi cu banii ce-i va scoate
Soaţei mele poruncesc:
La mormînt ca să-mi ridice
Un stîlp ca un monument,
De marmoră să nu-i strice
Tăria vreun element[3].

Simpli pietrari de obicei, autorii acestor monumente au rămas cele mai adesea anonimi, iar operele lor nu ne mai reţin astăzi decît în măsura în care slujesc la caracterizarea unei mentalităţi şi a unei epoci. Unele dintre ele reprezintă îndeajuns de bine stilul neoclasic care a pătruns şi s-a răspîndit la noi în primele decenii ale veacului trecut. Monumentul aşezat în 1842 pe mormîntul lui Grigore Sturdza, din curtea mănăstirii Frumoasa de lîngă Iaşi de către Francisc Vernetta, artist italian stabilit la Odesa, atinge chiar o treaptă artistică superioară. Regăsit şi studiat în vremea din urmă, el fusese descris de Gheorghe Asachi într-o notiţă din

---

[1] Muzeul Pappasoglu, Bucureşti, 1864, p. 34.

[2] Testamentul postelnicului Constantin Manu, în Constantin George Mano, documente din secolele XVI — XIX, privitoare la Familia Mano, Bucureşti, 1907, p. 475.

[3] Anton Pann, Scrieri alese. Bucureşti, 1956, pe 460.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Albina romînească[1], » precum și într-o întreagă broșură intitulată « Mauzoleu », care însă nu ni s-a păstrat. Este un sarcofag împodobit cu figuri, cum se întîlnesc atîtea în arta epocii mai ales în Rusia din vremea Ecaterinei și a lui Alexandru I. Patru îngeri îngenunchiați veghează la colțurile sarcofagului, în timp ce deasupra, o femeie înaripată a poposit în preajma unei urne funerare (fig. 1). O lito-

(Desen)

AL. ASACHI *Proiect pentru o statuie a lui Ștefan cel Mare*

grafie editată tot de Asachi în 1843[2], a răspîndit imaginea monumentului, care trebuie să fi făcut pe atunci o mare impresie, slujind și astăzi la reconstituirea operei lui Vernetta, deteriorată în parte de trecerea vremii (fig. 2).

Sculptura de stil neoclasic corespundea de altfel pe deplin gustului epocii. Presa romînească a timpului urmărea cu interes activitatea unor sculptori ca Thorwaldsen, în care redactorul « Albinei romînești » vedea un « Fidias al Nordului »[3], sau ca elevul acestuia, Boris Ivanovici Orlovski, « profesorul de sculptură în Academia Împărătească de San-Petersburg »[4]. Se începuseră și săpături arheologice,

---

[1] « Albina romînească », 1842, p. 173.

[2] Biblioteca Acad. R.P.R., Stampe, Inv. n. 5570. Cf. și « Albina romînească », 1843, p. 108

[3] « Albina romînească » 1844, p. 121—122, 125. Cf. Romînia 1838, p. 966.

[4] Ibidem, 1838, p. 81.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndrumate de spătarul Mihail Ghica și menționate elogios de Kisseleff[1], care scoteau la iveală monede vechi și fragmente de sculptură antică, în timp ce la București, în muzeul lui Wallenstein, și la Iași, pentru elevii « clasului de zugrăvitură » de la Academia Mihăileană, se strîngeau mulaje după opere clasice.

Lucrări însemnate, de mari proporții, cum ar fi fost de pildă statuia ecvestră a lui Ștefan cel Mare, pentru care Alexandru Asachi, desigur la îndemnul tatălui său, desenase un proiect [2], răspîndit și prin litografie [3], nu se înalță însă în această epocă. O excepție este numai monumentul de la Copou, ridicat în cinstea celor care dăduseră țărilor noastre Regulamentul Organic. Cu leii săi de piatră ciopliți de meșterii aduși de la Lwow, ideat de Gh. Asachi și construit de inginerul rus Sungurov, el constituie o primă încercare făcută la noi de a se folosi sculptura în scopul exprimării unor sentimente obștești [4].

Gheorghe Asachi mai proiecta și o mare necropolă moldoveană cu monumente închinate domnitorilor Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare și cu un basorelief central care l-ar fi înfățișat pe mitropolitul Veniamin Costache. Terenul ales era pe coasta de nord a dealului Galata de lîngă Iași, de unde mausoleele și statuile ar fi produs o « mîntuitoare înrîurire asupra moralului locuitorilor, înfățoșind totodată prin a sa măreață construcție o podoabă a Capitalei ». Intenția lui Asachi era de a contribui și pe această cale la întărirea sentimentului patriotic al solidarității cu lupta și înfăptuirile înaintașilor :

« Un mormînt a bărbaților ce am respectat și a celora ce am iubit, espus fiind ochilor nu este numai o paradă deșartă, ci un îndemn de imitare pentru unii, iar pentru alții un Paladium din care răsună un glas de mîntuire în oara pericolului și a alunecării noastre. Cumpenind asemene adevăruri nu putem tăgădui că îndatorirea cătră reposații este dictată de religie, de moral, și chiar de politică [5] ».

Boierimea se va mulțumi multă vreme a-și împodobi locuințele cu ornamente lucrate în serie după modele străine, sau cel mult, cu acele figuri alegorice, cumpărate de-a gata din străinătate, care se întîlnesc uneori și astăzi pe fațade sau prin grădini. Palatul din Iași al vistierului George Roset-Rosnovanul, clădit de Gustav Freywald la 1832, avea astfel nu numai o « fruntespiție » împodobită cu chipurile zeilor Apollo și Diana, dar și un grilaj împrejmuitor deasupra căruia se înălțau simulacrele altor figuri mitologice: « Minerva, Ercule, Atalanta și Mars »[6].

Negustorii care desfăceau, la Iași ca și la București, aceste produse pseudo-artistice, erau de obicei italieni. « Albina romînească » din 14 aprilie 1835 publică pompoasa înștiințare a unuia dintre ei:

« Sinior F. Franțoni sculptor și proprietar pietrăriei de Carrara din Italia, au sosit în această capitalie — adică la Iași — cu o alegere de frumoase statuie de marmoră și de alte ornamenturi de arhitectură. El are cinstea a se recomendui înaltei noblese și poftește pe doritorii frumoaselor meșteșuguri să vie la a sa magazie așezată la hanul turcesc [7] ».

La București întîlnim pe un Filippo Oliva, un fost ostaș a lui Napoleon, care, venit în țară prin 1830, muri în anul 1847 în timpul călătoriei pe care o între-

---

[1] Discours de S.E.P. Demétrievitch Kisseleff... tenu... le 10 Mars 1831 à Bucarest, p 9—10

[2] Biblioteca Acad. R.P.R., Stampe.

[3] Ibidem.

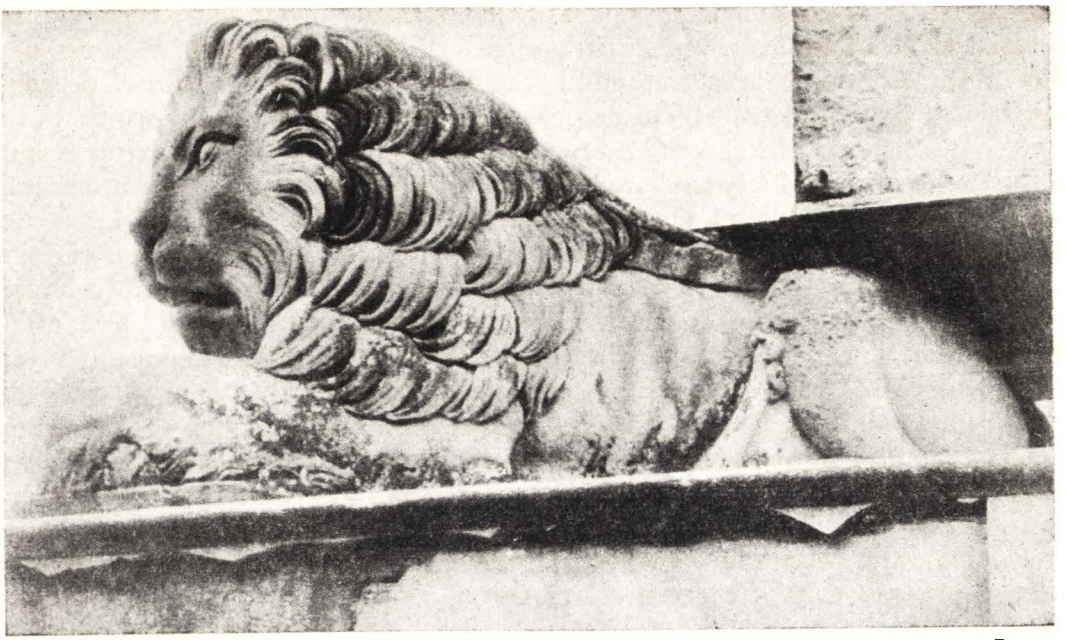
[4] Icoana Lumei, 1846, p. 223.

[5] « Gazeta de Moldavia », 1853, p. 272.

[6] « Albina romînească », 1832, nr. 33, din 23 aprilie

[7] Ibidem, 1835, nr. 29, din 26 aprilie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Detaliu din monumentul de la Copou

prinsese spre a aduce domnitorului G. Bibescu o statuă colosală a lui Neptun [1]. Tot aici, un german din Altona, Moritz S. Fles, întemeie apoi un atelier de ornamente pentru clădiri, în care avea să-și facă ucenicia, după 1850, sculptorul Karl Storck [2].

Cu astfel de ornamente, oricît de bine ar fi fost executate, nu se putea întemeia o școală națională de sculptură. Înțelegînd acest lucru, un patriot ca Alexandru G. Golescu, deplîngea, cu oarecare emfază, într-o scrisoare din 1846, puțina dezvoltare a artelor plastice în țara noastră, citînd cu acest prilej și sculptura, pe care se aștepta s-o vadă întrupînd sufletul național:

« Unde sînt iarăși pictorii și sculptorii care să poată cuprinde o gîndire națională și a se inspira de la ea pentru a-i da corp și viață pe o bucată de pînză sau sub loviturile ciocanului? N-au fost încă văzuți nicăieri ivindu-se pe orizontul romînismului » [3].

Dacă aspirațiile lui Golescu erau legitime, nu tot atît de dreaptă era însă și afirmația sa privitoare la dezvoltarea picturii romînești, care tocmai în acea epocă dădea opere însemnate prin artiști ca Ion Negulici, Barbu Iscovescu, C. D. Rosenthal, C. Lecca sau Gh. Lemeni. Nici în privința sculpturii Golescu nu avea dreptate pe deplin, căci printre contemporanii săi se aflau romîni care practicau arta statuară, citați și lăudați de ziarele vremii. În ianuarie 1847, cu prilejul unuia din concertele date la Iași, marele compozitor Liszt primi astfel în dar un bust al său modelat în pripă de un admirator moldovean pe care « Albina romînească » îl ascunde sub inițialele « A. C. . . . amator distins de sculptură » [4].

---

[1] Karl Storck, Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Arbeit in Rumänien, în Hauskalender, 1910, p. 80—81, precum și informații orale de la Traian Oliva, nepotul de fiu al artistului.

[2] Karl Storck, ibidem.

[3] Al. G. Golescu către St. G. Golescu, în Boierii Golești, II, p. 152.

[4] « Albina romînească », 1847, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Şi mai puţin putea fi ignorat ardeleanul Ion Costande, recomandat cu entuziasm de « Curierul romînesc »:

« D. Constantie artist în pictură (zugrăvie) şi în sculptură, elev al Şcoalelor din Viena, romîn de naţie şi profesor în aşezămîntul orfanilor din Sibii . . . se recomandă şi nouă aci, precum este cu laudă şi cu admiraţie recomandat, prin lucrul mîinilor sale, în toată Transilvania. Cine va avea trebuinţă de orice fel de lucru sculpit în piatră marmură: statuie, monumente, şi orice de ramura sculpturei, adresîndu-se sau d-a dreptul la D-lui sau la Redacţia acestei foi să fie sigur că va avea împlinită trebuinţa după toate regulele artei, şi într-o lucrare perfectă şi plină de gust după toată vrednicia unui artist. Lucrările sale se fac în marmoră albă, neagră şi cu vine. Între lucrările sale se află un monument ce a făcut grafului Lazăr care astăzi se socoteşte un cap d-operă de artă în tot cuprinsul Transilvaniei » [1].

Nici una dintre sculpturile lui Costande n-a putut fi găsită încă. Pînă în vremea din urmă el era cunoscut numai ca litograf, prin cele cîteva portrete păstrate în colecţiile noastre publice [2]. Biografia sa se contureză însă îndeajuns de limpede, atît prin cercetările anterioare [3] cît şi datorită unui lung articol autobiografic apărut în «Gazeta de Transilvania» spre a servi drept prospect unui manual de arhitectură pe care Costande, multilateral ca şi Asachi, avea de gînd să-l publice cu sprijinul romînilor de pretutindeni. Fiu de ţăran din comuna Rahău de lîngă Sebeş, Costande s-a născut la 9 decembrie 1819. Preotul satului îl ajută să urmeze cursurile gimnaziale la Sebeş, de unde, descoperindu-i-se talentul pentru desen, fu îndrumat să studieze artele întîi la Budapesta şi de aici la Viena, unde rămase timp de nouă ani urmînd « mai multe obiecte în Academiile artelor plăsmuitoare, a arhitecturii înalte, în politehnic . . . deosebite meserii şi şcoala normală de căpetenii de la Sf. Ana ». În anul 1841 se întorsese la Sibiu, fiind numit profesor de desen al orfelinatului Terezian, calitate pe care o deţine pînă în 1879. Portretele pe care le litografiază în 1848 (Avram Iancu, Gheorghe Bariţiu, Horia, Cloşca) ne îndreptăţesc să bănuim că artistul ardelean n-a rămas departe de revoluţie. Ideile sale, expuse pe larg în articolul citat [4], îl apropie de altfel în multe privinţe de intelectualitatea progresistă a vremii. Ceea ce dorea cu înfocare Costande era o renaştere a artei naţionale, întemeiată pe creaţia populară, pe care o preţuia şi o cunoştea ca nimeni altul dintre contemporanii săi. El vorbeşte pentru prima oară de icoanele pe sticlă ale ţăranilor din jurul Gherlei şi de crestăturile ciubărarilor din munţii Apuseni, regretînd pe de alte parte că « artele frumoase şi măestroase s-au străinat din sînul poporului romînilor » şi că « fii lui trebuie să şi le cîştige pe la străini ». Romînii erau datori deci « a le chema iar înapoi, a le răsădi şi altui în trupină romînească, ca să nu ne îndulcim tot numai cu fructuri străine, ce ne sacă bersa, şi îmbracă pe străini ».

« A sosit timpul Domnilor! — spune mai departe Costande — cînd nu mai putem fi cu fala romînilor nepătată şi starea neprechieră fără de artişti şi măestrii sau meseriaşi romîni, care să ne învieze amvoanele teatrului, soareelor, concertelor şi să ne încînte inimile dosădite la cununie, petrecanie şi botez; să ne făurească sabie, ferece caleşcele şi ascută sapa, săcurea şi secera; să ne toarcă şi ţese vestminte de biserică, de tabără, de bal şi de economie, de lux şi de neavere, să ne dureze palaturi spre desfătare, fortăreţe spre apărare, cetăţi spre a scuti

[1] « Curierul romînesc », 1845, p. 311.

[2] G. Oprescu, Grafica romînească în secolul al XIX-lea. Bucureşti, 1941, I, p. 95—96.

[3] Iulius Bielz, Der Maler-Graphiker Ioan Costande.

[4] « Gazeta de Transilvania », 1846, p. 43—44, 47—48, 51—54—56.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ştiinţele şi artele şi case, mulţămirea sudoarei feţei. Să ne făurească punţi peste rîuri, naie (nave) în spinarea apei, argintării şi porţelan pe masa domnitorului, boierului şi cetăţeanului, cusutor şi tisă pe a ţăranului, fier în mîna ostaşului şi a lucrătorului, să ne zugrăvească şi scobească sfinţi în biserică, eroi şi binefăcători în case, mape şi glob în şcoală, icoane în broşure, portrete, schiţe, tabloae, perspective, proepturi şi alte de ale desenului în cabinetul avutului; ochianuri, barometre, microscope, cercen, livelă, dioptrică, pantograf, catenă, pe masa zăpăcitului învăţat, amaneturi în castenul bogatului, pe pieptul şi degetele doamnelor şi domnilor, ş. a. A sosit timpul, zic, cînd trebuie să se dedee şi romînul cu artele păcii, de vrea să-şi ferească numele bun şi scutească folosul naţional. . .. »

acuarelă

TH. AMAN — Desrobirea ţiganilor (In fund, statuia libertăţii)

Pentru obţinerea tuturor acestor lucruri se impunea dezvoltarea învăţămîntului naţional, în deosebi în latura pozitivă: « şcoli pentru meseriaşi, negustori, ...şcoli reale trebuie unui popor lipsit de arte reale, în care să se paradosească ştiinţe reale». Şi Costande « atît pentru a împlini dorinţa sa de a putea folosi poporului din care s-au născut, după puteri, dacă nu d-a dreptul batăr nemijlocit, cît şi d-a urma sfaturilor şi îndemnurilor mai multor prieteni ai săi, bărbaţi cu învăţătură înaltă şi rîvnitori pentru folosul romînilor naţionali », se hotărî să publice un număr de manuale printre care şi cel de arhitectură, remarcabil prin faptul că urma să cuprindă, pe lîngă expunerea principalelor stiluri arhitectonice, şi noţiuni asupra arhitecturii noastre populare. Celelalte manuale pe care avea de gînd să le compileze inimosul ardelean erau o mecanică şi o geometrie, văzute în deosebi ca discipline auxiliare ale artelor plastice. Arhitectului i s-ar fi dat în ele « toate măsurările, înghiurile, boltiturile şi măestria modelor ş-a proeptărilor » în timp ce « pictorul şi desemneriul» ar fi găsit « măsura, în mărirea, în micimea, copiarea, proeptarea figurilor, schelitelor, schiţelor, tabloaelor, ş. a. ».

Publicarea s-ar fi făcut prin subscripţie, cu concursul unui mare număr de cărturari, atît ardeleni cît şi din Principate, care primiseră a fi reprezentanţii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui Costande. Numai în București erau patru « D. Clucerul P. Poenarul, director obștesc al școalelor D. Paharnic și cavaler din Eliade, arhivarul statului, D.A.E. Laurianul, prof. de fil. și D. Librer Romanov ».

În capitala Țării romînești se fac acum, în perioada de pregătire a revoluției de la 1848, primele proiecte de statui. În 1843, Obștească Adunare votase un credit de 15.000 galbeni pentru ridicarea unui monument în cinstea generalului Kisseleff, în semn de recunoștință pentru înțelepciunea cu care acesta cîrmuise principatele. Ar fi fost o statuă în mărime naturală, așezată în mijlocul unei piețe purtînd numele lui Kisselleff și în fața unui mare teatru care, clădit ceva mai tîrziu, deveni Teatrul Național. Generalul mulțumi însă adunării, rugînd-o să întrebuințeze banii pentru scopuri edilitare, acesta fiind « singurul monument ce i-ar fi cu plăcere a i se ridica în aducerea aminte a romînilor »[1].

Trei ani mai tîrziu, profesorii de la Sf. Sava, hotărîră, în februarie 1846, să înalțe o statuie în amintirea lui Gh. Lazăr, întemeietorul învățămîntului superior în limba romînă. O notiță din « Curierul romînesc », reprodusă și de « Albina Romînească » a lui Asachi, aducea la cunoștința publicului știrea: « . . .Domnii profesori deschiseră o subscripție ca să rădice în memoria acestui bărbat un monument mărturisitor de a nației recunoștință. Lista s-ă și acoperi îndată de un mare număr de subscripturi, și fiindcă asemenea doritori se pot afla mai mulți, se dă în cunoștință că colectanți s-au însărcinat a fi D-lor clucerul P. Poenaru, clucerul Simion Marcovici, paharnicul I. Eliade și Medelnicerul F. Aaron »[2].

Este greu de presupus cine ar putea fi sculptorul sau sculptorii la care se gîndeau inițiatorii celor două proiecte de statui. Cel puțin în ce privește statuia lui Gh. Lazăr ar putea fi vorba de Costande, cel îmbrățișat cu atîta căldură de cercul intelectualilor din mijlocul cărora se ivise proiectul. În 1848 se afla însă în orice caz în București un sculptor, rămas deocamdată necunoscut, care întreținea strînse legături cu revoluționarii. Încă din primele zile ale revoluției, artistul anonim, sculptor și pictor în același timp, modelase « de patriotism » o statuă a « Romîniei Eliberate » pe care, turnînd-o în platru, o așezase în curtea vorniciei, alături de un tablou înfățișînd probabil o temă asemănătoare. Ambele opere fură distruse însă în scurtă vreme, la 28 iunie 1848, în timpul încercării făcute de reacțiune de a răsturna guvernul revoluționar. « Pruncul romîn » din 8 iunie 1848 înfierează cu desgust nedemna faptă. « Statua reprezentînd Romînia eliberată, cu simbolul dreptății și al creștinismului — cumpăna și crucea — ce se afla în curtea vorniciei, fu dărîmată din porunca domnului Emanuil Băleanu, care la acest act de vandalism se sluji de cuvinte atît de proaste și ticăloase, încît condeiul nostru refuză a întina cu ele hîrtia. Asemenea fu sfărîmată și cadra ce se afla acolo, . . . »[3].

În afară de sumarele indicații date de ziar, din care deducem că era vorba de o statuă alegorică, asemănătoare prin concepție cu tablourile lui C. D. Rosenthal, în care Romînia este înfățișată prin femei tinere, întruchipînd entuziasmul și energia poporului, un alt document care mai poate contribui la evocarea « Romîniei Eliberate » este o veche acuarelă a lui Theodor Aman, « Dezrobirea țiganilor ». Scena se petrece în fața simbolicului monument, din care vedem însă în fund numai soclul și partea de jos a veștmîntului[4]. Ea inspiră și lui Cezar

---

[1] « Vestitorul romînesc », 1843, p. 229—230, 202.

[2] « Curierul romînesc » 1846, p. 53.

[3] « Pruncul romîn », 1848, nr. 8—10, din 6/8 iulie.

[4] Muzeul de Artă R.P.R., Secția de grafică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Boliac poezia « O țigancă cu pruncul său la statuia libertății din București », datată 15 iunie 1848:

« Vezi tu maică ce icoană !
Așa este dumnezeu.
Asta-i sfînta libertate
Stînd și dînd la toți dreptate
Pe tirani i-a pus pe goană
Ne-a spart lanț și jugul greu »[1].

Prezența autorului « Romîniei Eliberate » în București îndemnă pe conducătorii revoluției să făurească și alte proiecte de statui, menite aceloraşi scopuri mobilizatoare. La 15 august 1848, locotenența domnească hotărî astfel deschiderea unei subscripții pentru monumentul lui Gheorghe Lazăr:

« DREPTATE, FRĂȚIE

În numele poporului romîn
Locotenența Domnească.

Spre a recomanda posterității memoria fericitului Gh. Lazăr, locotenența domnească, cu religioasă simțire, decretă a se deschide o subscripție pentru ridicarea statuiei acestui bărbat.

Visteria Statului va subscrie 500 ducați.

Statuia se va ridica în Sf. Sava.

Domnul ministru al credinței va recomanda lista subscripției la patriotismul Romînilor și va pune în lucrare decretul acesta.

Membrii locotenenței: *Chr. Tell, N. Golescu, I. Eliade* »[2].

Curînd, la 19 august, Cezar Boliac, sfătuit desigur și de Bălcescu, propuse, la o adunare de pe Cîmpia Libertății, înălțarea altor două statui, pentru Tudor Vladimirescu și Mihai Viteazul, alături de aceea a lui Gh. Lazăr: « acolo zic — povestește un contemporan — unde am jurat a păzi cu brațele noastre Constituția ce am proclamat-o în glorioasa zi de 11 iunie, acolo dar, unde am fost mai mulți adunați ca frați, ni s-au propus de onorabilul bărbat d. Chesar Bolliac de a contribui fiecare din mica comoară cîte ceva, spre a ridica trei coloane (statuie) în gloria și onoarea vestiților bărbați Mihai Bravul, domnul Tudor și învățătoriul Lazăr . . . ele ne vor aduce aminte totdeauna de strămoșii și părinții noștri și vor servi pe viitor memoria urmașilor noștri »[3].

Dacă împrejurările ar fi îngăduit-o am fi asistat acum la dezvoltarea unei sculpturi statuare de un cu totul alt conținut decît stearpa industrie a cioplitorilor de monumente funerare și de podoabe pentru casele și grădinile celor avuți. Alături de figura alegorică a patriei eliberate, chipurile marilor fruntași din trecut s-ar fi înfățișat contemporanilor revoluției în opere de o înaltă ținută patriotică, simbolizînd lupta poporului împotriva jugului otoman (Mihai Viteazul), pentru dreptatea socială (Tudor Vladimirescu) sau pentru o cultură națională (Gh. Lazăr). Dar lupta făuritorilor revoluției nu a fost zadarnică. Dezvoltarea conștiinței sociale și naționale a poporului nostru avea să ducă în curînd la un nou avînt al artelor, printre care și sculptura își va afla de astă dată locul său. Perioada de pregătire a revoluției de la 1848 este de aceea hotărîtoare nu numai pentru viața noastră culturală în genere, dar și pentru istoria sculpturii romînești.

---

[1] Cezar Bolliac, Collecțiune de poesii vechi și noi. București, f. a., p. 403—405.
[2] Anul 1848, III, p. 450—451.
[3] Ibidem, p. 553.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DEZVOLTAREA PICTURII ISTORICE ROMÎNEȘTI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

de MIRCEA POPESCU

Deschizîndu-se cu răscoala populară din 1821, condusă de Tudor Vladimirescu, istoria zbuciumată a secolului al XIX-lea în țările noastre se desfășoară sub semnul luptelor poporului pentru reforme sociale și democratice, care se împletesc cu luptele pentru făurirea statului național. Condiții care favorizau întreprinderea unor asemenea acțiuni revoluționare și lupte politice se iviseră încă din secolul al XVIII-lea. Mai ales în a doua jumătate a acestuia, temeliile înseși ale orînduirii feudale începuseră să se clatine sub presiunea noilor factori economici, tot astfel cum sub loviturile mereu mai puternice ale armatelor ruse începuse să se clatine imperiul otoman — principala frînă în calea dezvoltării noastre statale și reazemul de căpetenie al clasei exploatatoare a feudalilor.

Epoca aceasta de trecere la o orînduire economică nouă, ascuțind contradicțiile sociale, deschizînd noi orizonturi, atrăgînd în vîltoarea vieții obștești pături tot mai largi, a trezit conștiințele și a aprins mai vie scînteia luptelor pentru dreptate socială și independență, împotriva împilării. Renașterea acestei tradiții de luptă și redeșteptarea conștiinței naționale sînt, fără îndoială, reflexe ale prefacerilor economice, care determină modificări corespunzătoare, mai întîi în mentalitatea oamenilor, apoi în acțiunile lor. Un puternic impuls a fost de asemenea dat vieții naționale de Regulamentul Organic, care, prin părțile sale pozitive, a contribuit la unificarea administrativă și juridică a celor două principate, favorizînd înrădăcinarea ideii unității lor politice de mai tîrziu. Acest proces istoric a fost însă sprijinit și accelerat și de intelectualii luminați ai vremii, « crescuți — cum spunea Alecu Russo — în larma ideilor nouă ». La cei mai buni dintre ei, romantismul revoluționar se îmbină strîns cu participarea activă, militantă, la viața politică și socială. Așa se întîmplă cu Nicolae Bălcescu și acest fapt explică înrîurirea profundă, persistentă și transformatoare, exercitată de asemenea personalități asupra societății timpului. Alți intelectuali, ca Gh. Asachi sau C. Negruzzi, refractari luptelor politice propriu-zise, se integrează totuși în spiritul epocii lor prin interesul lor sporit pentru istoria națională, concepută nu paseist sau ca obiect de studiu în sine, ci ca mijloc de exaltare a mîndriei naționale și ca ilustrare a legăturilor vii ale prezentului cu trecutul poporului.

Istorismul generațiilor din preajma și din epoca revoluției de la 1848 este astfel, indiferent de atitudinea practică a exponenților lui, un ferment activ în mișcarea pentru reforme de ordin social și cultural și, în genere, în lupta politică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un loc de frunte printre purtătorii ideilor înnoitoare, îl ocupă, alături de scriitori, artiștii, pictori mai ales. Părtași, cei mai mulți dintre ei, la mișcările politice, pătrunși de spiritul istorist al vremii, ei cred cu tărie în funcția socială a artei lor. Mai ales în epocile de ascuțire a luptei sociale și politice, numeroase sînt mărturiile acestei concepții despre artă și rolul artistului.

Cu toată deosebirea de perspectivă și chiar de mentalitate, concepția exprimată de « ofițiile » generalului Kisseleff despre artă ca mijloc de educare și cultivare a sentimentelor patriotice este înrudită cu ideile despre semnificația și rostul operei artistice ale unui revoluționar ca Al. G. Golescu-Arăpilă. « Un tablou sau o statuie națională — scrie acesta în una din scrisorile sale — este ca pietrificarea unei mari gîndiri naționale: poporul o prinde pentru că el are o formă care transmite din generație în generație ». Iar mai tîrziu, în epoca luptei pentru înființarea Școalei de belle-arte, Aman, încercînd să obțină sprijinul oficialităților prin argumentele cele mai convingătoare, își formulează concepția despre artă în cuvinte care dovedesc cît de adînc se înrădăcinase tradiția artei patriotice, pusă în slujba ridicării poporului. « Din toate artele — spunea el — pictura și sculptura m-au atras mai mult, pictura mai cu osebire, ca mobilul cel mai puternic al înălțării cugetelor și al dezvoltării simțămintelor de mărire și de naționalitate. Ea pune istoria în acțiune, conservă patriei portretele oamenilor mari care s-au devotat pentru dînsa și au ilustrat-o, dă scrierilor un corp și o culoare și le împodobește cu inspirațiunile imaginațiunii pictorului care, fiind artist, este totdeodată poet și creator ».

Îndrumate și în această direcție, cercetările colectivului de artă modernă al Institutului de istoria artei, au stabilit că progresele în organizarea și dezvoltarea unei vieți artistice naționale, în îmbogățirea repertoriului tematic al picturii și sculpturii și în perfecționarea măiestriei artistice, s-au înfăptuit numai pe temeiul acestei concepții despre funcția socială și patriotică a artei.

Pentru toți pictorii de seamă ai secolului al XIX-lea, realizarea de mari compoziții care să evoce faptele glorioase ale istoriei poporului nostru, a fost una din principalele năzuinți. Tot astfel, formarea artiștilor romîni pentru pictura istorică sau pentru practicarea litografiei în scopul difuzării largi a operelor de acest fel, a fost rostul declarat al primelor înjghebări de învățămînt artistic de felul clasei de zugrăvitură înființată la 1835 în cadrul Academiei Mihăilene, odată cu reorganizarea pe baze mai largi a învățămîntului în genere, sub regimul Regulamentului Organic. În același scop au fost trimiși în străinătate bursierii pentru pictură, cărora aspirația spre pictura istorică le-a fost un imbold pentru cunoașterea și deprinderea tainelor meșteșugului artistic și pentru dobîndirea unei viziuni realiste.

Un bun tablou cu temă istorică sau cu temă de luptă presupune însă calități multiple și nu poate fi de aceea decît rodul unor strădanii neobosite, al muncii perseverente și răbdătoare pentru stăpînirea meșteșugului, ca și pentru înțelegerea trecutului. Un pictor de istorie și de teme de luptă trebuie să știe să construiască clar și expresiv o compoziție cu personaje numeroase și cu mai multe planuri. El trebuie să fie de a semenea un foarte bun portretist și în același timp să stăpînească în mod desăvîrșit arta de a zugrăvi peisajul și perspectivele spațiilor vaste. El trebuie să poată înregistra mișcările cele mai rapide și să fie un maestru al caracterizării psihologice, întrucît are a-și înfățișa eroii în momente extrem de variate. În sfîrșit, în afară de cunoașterea aspectelor documentare ale evenimentelor pe care are să le zugrăvească, un asemenea pictor trebuie să fi ajuns și la o înțe-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

legere mai adîncă a semnificației acestor evenimente, a rostului și importanței lor în dezvoltarea istorică[1]. Este de aceea firesc faptul că la noi, cu tot entuziasmul și avîntul primilor pictori porniți spre cucerirea acestui ideal, pictură cu teme istorice și cu teme de luptă cu un înalt nivel artistic n-a putut fi făcută decît în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și n-a putut fi opera decît a acelor artiști care sintetizau, ducînd-o mai departe, experiența creatoare a înaintașilor lor: Aman și Grigorescu. Dar urmărirea drumului străbătut de acest gen de pictură este deosebit de instructivă, tocmai pentrucă el însumează, mai mult decît oricare altul, toate progresele înfăptuite pe tărîmul picturii în genere, oglindind cu o deosebită claritate etapele ei de dezvoltare și aruncînd totdeodată o vie lumină asupra mentalității și concepțiilor dominante ale epocilor respective.

Una din primele compoziții artistice cunoscute la noi datează din 1787, adică din epoca intensificării procesului de laicizare a picturii și a începuturilor picturii de șevalet. Datorită lui Grigore Zugravul, ea este de fapt o mare icoană care înfățișează, sub scena religioasă din registrul superior, pe voevodul Mavrogheni alături de trupele romînești care se pregăteau să atace oastea austriacă[2]. Ceea ce este vrednic de subliniat este interesul pictorului pentru actualitate. Mai semnificativă însă în această privință este icoana anonimă, pictată cu cîteva decenii mai tîrziu și la fel de tipică pentru această epocă de tranziție, în care apar grupuri de eteriști și panduri, înconjurați de țărani și orășeni în costumele vremii. În amîndouă, conținutul nou, actual, este departe de a-și fi găsit un limbaj plastic adecvat, fiind exprimat în formele necorespunzătoare ale stilului icoanelor. Interesante doar ca documente ce ilustrează orientarea spre noi teme, aceste compoziții rămîn manifestări sporadice, fără continuitate între ele și neputînd de aceea închega o tradiție.

Fapt este că, atunci cînd, în primele decenii ale secolului trecut, Gheorghe Asachi, convins de rolul educativ și patriotic al picturii istorice, dorește înfăptuirea unor tablouri istorice inspirate din trecutul nostru, el se adresează, în lipsa artiștilor autohtoni, unor pictori străini, cărora le lasă în întregime în seamă execuția propriu-zisă, indicîndu-le doar liniile generale ale compoziției și amănuntele istorice considerate necesare. Dintr-o asemenea colaborare au ieșit tabloul pictat la Roma în 1810 de italianul Giani, « Mama lui Ștefan cel Mare » și, mai tîrziu în 1845, tabloul pictat de polonezul Al. Lessler, reprezentînd bătălia moldovenilor cu teutonii la Marienburg în 1423, tablou pe care Institutul nostru l-a semnalat pentru achiziționare Academiei R.P.R. și care se află în prezent la Galeria Națională. În legătură cu geneza primului, sînt deosebit de interesante amănuntele povestite de Asachi însuși, într-un foileton publicat în « Albina » din 13 iunie 1843. Acolo, ca în toate operele cu caracter istoric ale lui Asachi — nuvelă, dramă sau poezie — legenda romanțioasă se îmbină cu o preocupare efectivă pentru cunoașterea istoriei noastre naționale prin izvoare autentice. Un bănuț al lui Ștefan Vodă, primit în dar de la un sihastru de 80 de ani care sălășluia între ruinele Cetății Neamțului, l-a îndrumat pe Asachi spre cercetarea documentelor istorice ale Moldovei. În 1810, el a descoperit la Roma, în biblioteca Vaticanului, manuscrisul « Istoriei imperiului otoman » al lui Cantemir, tradus în limba engleză. Acolo a găsit el episodul lui Ștefan cel Mare dinaintea Cetății Neamțului cu pictarea căruia l-a însărcinat pe tînărul Giani. Tabloul a fost cumpărat de generalul

---

[1] Cf. Valentin Brodski, Sovetskaia batalnaia jivopis. Leningrad-Moskova, 1950.

[2] Cf. Remus Niculescu, Contribuții la istoria începuturilor picturii romînești. « Studii și cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

francez Miolis, dar schița rămasă în proprietatea lui Asachi, a constituit modelul litografiei executată la Iași în 1833.

« Sistema domniilor străine — scrie Asachi mai departe în foiletonul său — ținea pînă atunci amorțit tot sentimentul de patriotism în inimile Moldovenilor, de aceea și cadrul fu văzut însă neprețuit. Dar renașterea politică fu o scînteie electrică ce trezi sentimentul nobil al patrioților. Acest sujet istoric reprodus în litografie fu urat cu obștesc entuziasm, carele ajunse în cel mai înalt grad în 10 aprilie 1834 la o reprezentație teatrală în care episodul lui Ștefan Vodă fu, în lipsa unui cîntăreț romîn, expus prin o baladă cîntată în limba franceză. Aprins de mărimea sujetului, publicul acoperi cu nepilduite aplauzuri pe baladă, care era tot de acel june compusă ce la 1805 îl văzusem în ruinele Cetății Neamțului ». Citatul e cum nu se poate mai ilustrativ pentru atmosfera epocii și pentru mijloacele prin care se ținea la redeșteptarea conștiinței și mîndriei naționale, ca și în genere pentru concepția lui Asachi despre literatură și pictura cu teme istorice. Și mai caracteristic este în această privință, episodul plin de pitoresc, relatat în amintirile sale de Theodor Codrescu în legătură cu solemnitățile pentru primirea lui Mihai Vodă Sturza în 1834 la Galați, cu organizarea cărora fusese însărcinat Gh. Asachi. « Din ordin — scrie Th. Codrescu, pe atunci elev la școala primară din Galați — s-au făcut la 120 de școlari cămăși și pantaloni de hasa, încinși cu o cordea albastră, după modelul arcașilor din tabloul lui Ștefan Vodă dinaintea Cetății Neamțului; eu aveam o lentă mare albastră, cu o stea de argint »[1].

Cu toate că sînt concepute fantezist și sînt insuficient documentate sau nesocotesc faptele istorice precise, aceste « tabele » din istoria națională, — ca și altele realizate prin același sistem de colaborare cu profesorii străini aduși de Asachi la Iași, sau chiar de elevii « clasului de zugrăvitură » (cazul tabloului « Alexandru cel Bun primind insignele împărătești ») — își îndeplinesc menirea. Corespunzînd unei adevărate necesități a timpului, ele au fost primite cu mare entuziasm. Sub forma de litografii, a căror execuție Asachi o încredințează tot unor specialiști străini, cum sînt Hoffmann sau Miller, tabelele naționale editate de Gh. Asachi se aflară în curînd — cum ne informează V. A. Ureche[2] — « în toate casele profesorilor și a acelora care citeau cu dragoste tot ce apărea în limba romînă ».

Față de ele, tablourile istorice realizate de pictorul Valștein și avînd ca figură centrală, probabil și sub influența « Mihaidei » lui Eliade Rădulescu, pe Mihai Viteazul, nu aduc nimic nou, nici chiar atunci cînd nu sînt inferioare în ceea ce privește execuția și calitățile de compoziție.

Un moment însemnat pentru pictura istorică romînească îl constituie însă activitatea desfășurată în acest domeniu de pictorul Constantin Lecca. Și el îmbină la începutul carierei sale studiile istorice, mai mult sau mai puțin aproximative, cu practica litografiei cu subiect istoric. Încă din 1829, cînd se afla la Buda, el își propune să însoțească fiecare număr al revistei lui Zaharia Carcalechi « Biblioteca Romînească », cu cîte o litografie « a vestiților Prinți Romînești », care ilustra adeseori propriile sale studii și nuvele istorice publicate în revistă. Lucrate de cele mai multe ori din imaginație, dar pornind cîteodată și de la izvoare iconografice străine, figurile de voievozi ale lui Lecca, țepene și convenționale, au avut o circulație foarte întinsă, fiind reproduse în manualele școlare, în timp ce după unele din compozițiile sale istorice au fost executate cromolitografii care au

---

[1] Uricariul, vol. VIII, p. 181.

[2] V. A. Urechea, Istoria școalelor, vol. I, p. 176—177.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fost larg folosite în şcoli ca material didactic. Compoziţia istorică nu l-a preocupat însă pe Lecca numai în vederea desenului litografic. În tot cursul vieţii l-a atras necontenit pictura istorică propriu-zisă. Scene din viaţa lui Ştefan cel Mare, a cărui istorie Lecca o publicase în « Biblioteca Romînească », în 1827, revin de-a lungul carierei artistului, ca şi momentele ciclului Mihai Viteazul, care-i prilejuiesc şi unele opere mai închegate, ca de pildă « Moartea lui Mihai Viteazul », pictată în 1845 (astăzi la Galeria Naţională). Că Lecca urmărea să investească tablourile sale istorice cu un rol mobilizator, o dovedeşte însăşi alegerea subiectelor sale. La 1857, în preajma Unirii, el pictează de pildă « Întîlnirea dintre Bogdan cel Orb şi Radu cel Mare », care înfăţişează momentul încheierii unei păci de mai lungă durată între ţările surori Moldova şi Muntenia la 1507.

Îndeplinindu-şi cu zel sarcina de glorificator al trecutului naţional, Lecca face vizibile şi lăudabile eforturi de a întruni pe o pînză mai multe personaje şi de a le distribui în chip echilibrat pe porţiunile de spaţiu înfăţişate. Reconstituirea arheologică fictivă, cu toate sîrguinţele depuse de Lecca pentru a se documenta, dă însă compoziţiilor sale un aer convenţional, teatral, subliniat şi de coloritul lipsit de strălucire. Dar, ca şi tablourile istorice concepute în Moldova de Asachi, aceste opere ale lui Lecca corespund unei cerinţe a timpului. Odată însă cu apariţia lui Theodor Aman, artist de o înzestrare superioară, misiunea lui Lecca se va încheia şi pictorul va trebui să se resemneze a dispărea, retras şi uitat, din atenţia contemporanilor săi.

Pentru saltul calitativ pe care-l reprezintă în pictura istorică romînească opera lui Aman, etapa pregătitoare o constituie într-o măsură cel puţin egală cu compoziţiile unui Lecca sau Asachi, pictura săvîrşită pe vremea Revoluţiei de la 1848, străbătută de suflul puternic al vieţii şi al acţiunii revoluţionare. În focul participării la evenimentele revoluţionare, pictorii învaţă să imprime operei lor, în cea mai mare parte portretistică, semnificaţii sociale şi politice mai largi, contribuind prin aceasta la făurirea limbajului plastic mai autentic, necesar marii picturi istorice.

Progresele înfăptuite de pictorii revoluţionari în redarea unui conţinut ideologic mai bogat — fie chiar şi prin intermediul genului, limitat ca posibilităţi, al portretului — pot fi urmărite cu toată claritatea în opera pictorilor I. Negulici, Barbu Iscovescu şi C. D. Rosenthal, care capătă, pe măsura participării acestora la acţiunea revoluţionară, o tot mai mare forţă de expresie şi un caracter tot mai reprezentativ.

Cît de hotărîtoare a fost influenţa luptei revoluţionare pentru orientarea acestor artişti spre o pictură cu semnificaţii mai largi, o arată cum nu se poate mai limpede Rosenthal în scrisorile sale: « Un timp am pictat tablouri sentimentale şi am crezut că e vocaţia mea. Mai tîrziu am văzut că Revoluţia m-a zguduit, că revoluţia mi-a intrat în suflet... ». « Nu pot crea — scrie el mai departe — nimic altceva decît figuri de femei, de mame, care să regenereze secolul nostru, care să ne corijeze corupţia, figuri eroice, nobile... ».

Şi într-adevăr, acest pictor, care în portretul Elenei Negri sau al Anicăi Manu cu copilul ei, ştiuse să redea cu duioşie şi căldură chipul de femeie iubită şi de femeie mamă, reuşeşte acum, pătruns de aceste tendinţe înnoitoare, să întruchipeze în figura şi în gestul energic al unei femei toată setea de libertate a poporului răsculat, tot avîntul lui revoluţionar. În 1850, Rosenthal pictează « Romînia Revoluţionară », operă care reprezintă un moment de seamă în dezvoltarea picturii romîneşti. Pictorul evocă în acest tablou un episod al luptei eroice din Dealul Spirei în care, deşi puţini la număr şi părăsiţi de fruntaşii fracţiunii trădătoare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a guvernului revoluționar, ostașii romîni au oprit o zi întreagă armatele otomane chemate de boierii retrograzi pentru a înăbuși revoluția. În imaginea țărăncii care salvează cu un gest avîntat din iureșul bătăliei drapelul tricolor, simbol al ideilor revoluționare, este întruchipată ideea că poporul, deși trădat de conducătorii lui, va ști să-și ducă singur lupta mai departe pînă la victoria finală. Criticul sovietic Tihomirov a caracterizat just atmosfera care se degajă din acest tablou: « Mișcarea avîntată, privirea încordată și plină de voință, puternicul contrast dintre culorile luminoase și cele întunecate, contribuie la crearea unei impresii tulburătoare de mînie ce se transformă în acțiune ». Aceluiași scop mobilizator îi slujește și compoziția de mici dimensiuni « Romînia pe Cîmpia Libertății, rupîndu-și cătușele », pictată în august 1848, care a și fost litografiată spre a avea o cît mai largă răspîndire.

Prin aceste două compoziții alegorice, menite în însăși concepția pictorului să fie adevărate arme de luptă pentru transformarea societății, Rosenthal tindea de fapt către o pictură cu teme istorice care, spre deosebire de ceea ce înfăptuise pînă atunci, nu s-ar mai fi inspirat doar din trecut, ci și-ar fi luat temele din pilda eroică a prezentului, din actualitatea vie. Dacă nu s-ar fi stins ambii de timpuriu, de bună seamă că atît el cît și Barbu Iscovescu ar fi realizat și pictură de acest fel, pentru care se pregătiseră în anii lor de studii, cum o atestă și știrile despre proiectele lor de compoziții și schițele de acest gen lăsate de Iscovescu.

Pe o linie asemănătoare s-a dezvoltat în epoca aceasta și opera altor pictori de seamă atașați idealurilor revoluției. La alegorie recurge și Gh. Tattarescu, aflat în Italia în timpul revoluției, dar dornic să o servească și s-o popularizeze. El realizează în acest scop compoziția intitulată « Deșteptarea Romîniei », care a atras atenția presei și publicului italian asupra evenimentelor din Principate.

Tot la Roma, după eșecul revoluției, Tattarescu schițează de asemenea compoziția rămasă proiect « Romînia plîngînd la sarcofagul libertății ».

După cum știm astăzi, Aman însuși, deși foarte tînăr, n-a rămas străin de evenimentele revoluționare. Adeziunea sa la reformele proclamate de revoluționarii de la 1848 s-a concretizat pe plan artistic în acuarela reprezentînd dezrobirea țiganilor. Tot aici se cuvine să fie amintită acuarela lui Costache Petrescu, care înfățișează grupul de manifestanți pentru Constituție îndreptîndu-se spre palatul lui Bibescu, în frunte cu drapelul pictat de Barbu Iscovescu. Cu tot schematismul desenului, atitudinile acestor personaje, pătrunse de solemnitate a momentului, sînt foarte verosimil surprinse și mersul lor hotărît este redat cu un pronunțat simț al adevărului.

Realizat mai tîrziu, dar constituind tot un reflex al revoltei poporului împotriva nedreptelor rînduieli sociale, este și portretul legendarului haiduc Radu Anghel, operă a pictorului Mișu Popp. Urmărind însă să redea cît mai expresiv caracterul acestui neînfricat erou popular, iubitor al celor asupriți și dușman al ciocoilor, pictorul a alunecat pe panta retorismului, obținîndu-și efectele din exagerarea trăsăturilor figurii și din acumularea barocă de detalii exterioare — pistoale ghintuite la chimir, toporișcă, pușcă cu două țevi și, amănunt important, panglica tricoloră, semn al funcției patriotice atribuite de pictor haiducului.

Alături de apropierea crescîndă de viață și de lupta poporului, care devin pentru artiști una din principalele surse de inspirație, în epoca revoluției de la 1848 se înregistrează și un alt fenomen, pozitiv și bogat în consecințe pentru dezvoltarea picturii istorice, și anume, preocuparea crescîndă pentru cunoașterea temeinică a trecutului. Nu vrem să afirmăm prin aceasta că lui Gh. Asachi și C. Lecca le lipsea informația istorică. Am arătat că Lecca își însoțea litografiile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reprezentînd chipuri de voievozi publicate în « Biblioteca Romînească », cu studii istorice propriu-zise. Mai mult, « Curierul Romînesc » din 25 septembrie 1830 ne informează că Lecca a zugrăvit, în vremea călătoriei sale prin țară, toate monumentele vizitate și că intenția sa era să-și publice schițele împreună cu descrierile monumentelor în aceeași « Bibliotecă Romînească » care își încetează însă apariția, astfel că proiectul rămîne nerealizat.

Îndeosebi sub influența studiilor istorice ale lui N. Bălcescu [1], asistăm, după revoluția de la 1848, la o intensificare a cercetărilor privitoare la istoria națională și la o orientare științifică a lor. Pentru pictura romînească, prima manifestare importantă a acestei îndrumări o constituie portretele de voievozi romîni copiate de Barbu Iscovescu în 1851 la Paris, din îndemnul lui Bălcescu și după gravurile descoperite de acesta la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris. La baza înfățișării în portrete sau tablouri istorice a chipurilor voevozilor noștri vor sta de aici înainte, într-o mereu mai mare măsură, asemenea izvoare iconografice autentice. Deosebit de însemnată este gravura lui Sadeler reprezentînd chipul lui Mihai Viteazul, operă care va fixa imaginea acestui domnitor — întruchipare a ideii independenței față de turci și a ideii unității naționale — în tablouri ca marele portret ecvestru de M. Lapati și portretul bust lucrat de Mișu Popp la Brașov în 1880, precum și în compozițiile istorice cu subiect din viața acestui voievod, datorate lui Theodor Aman. Principala operă istorică a lui N. Bălcescu « Istoria romînilor sub Mihai-Vodă Viteazul » va servi la rîndul ei ca izvor de inspirație atît lui Theodor Aman pentru tablouri ca « Mihai Viteazul privind capul lui Bathory » sau « Bătălia de la Călugăreni », cît și pictorilor din generația următoare, în frunte cu G. D. Mirea, autorul compoziției de mari dimensiuni « Mihai Viteazul cu capul lui Bathory ».

În epoca domniei lui Alexandru Ioan Cuza se înregistrează o creștere a interesului pentru monumentele nescrise ale poporului, ca și pentru folclorul romînesc. La expedițiile arheologice organizate sub conducerea unor arheologi și istorici, participă și pictori ca Tattarescu și Trenk în Muntenia și Gh. Panaiteanu-Bardasare în Moldova, care sînt conștienți de folosul acestor expediții pentru dezvoltarea și împrospătarea picturii. « . . . Cu această ocazie — arată Tattarescu la 2 iunie 1860 într-o scrisoare adresată Ministerului Cultelor, — vom face o colecțiune prețioasă atît pentru țară, cît și pentru artiștii pictori ce se vor însărcina cu sujete naționale ». Interesul lui Tattarescu pentru pictura cu « sujete naționale » își găsește expresia nu numai în numeroase desene înfățișînd monumente străvechi (cetatea lui Vlad Țepeș, mănăstirea Flămînda) pe care le aduce din asemenea călătorii prin țară, ci și prin schițele de compoziții executate desigur în vederea unor tablouri în ulei, rămase însă nerealizate. Una din ele, din 1861, înfățișează lupta dintre Stroe Buzescu și hanul tătar, alte două pe Mircea cel Bătrîn la 1386 și pe Neagoe Basarab în fața mănăstirii Argeș.

Cam în aceeași vreme, în Ardeal, Mișu Popp nutrea ambiția de a aduna într-un « pantheon » portretele celor pe care-i socotea cei mai reprezentativi dintre bărbații iluștri ai poporului romîn din toate regiunile țării. El a executat în acest scop o sumă de portrete după fotografii și stampe: cronicari, voevozi, scriitori și cărturari din școala ardeleană și de dincolo de Carpați, revoluționari din Principate și din Transilvania etc. Parte din aceste portrete, lipsite în genere de valoare artistică, dar corespunzînd în vremea lor scopului pentru care fuseseră concepute, se află și astăzi la Muzeul regional din Orașul Stalin. Tot pe atunci,

[1] Cf. Nicolae Bălcescu și artele plastice. « Studii și cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la 1864, pictorul bănățean Nicolae Popescu executa un proiect de compoziție care milita pentru ideea unirii tuturor provinciilor romînești.

Sinteza acestor elemente disparate, fragmentare, ale unei mari picturi de istorie este înfăptuită, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de Theodor Aman, care întrunește într-un înalt grad toate calitățile cerute unui pictor de teme istorice și de luptă. Aman aducea în slujba compozițiilor de acest gen un excepțional dar al povestirii în imagini, alături de un talent și o pregătire superioare celor ale înaintașilor săi. Pentru documentarea iconografică el frecventează, pe urmele lui Bălcescu, Biblioteca Națională din Paris unde, pe lîngă copia portretului lui Vasile Lupu, semnalat de Bălcescu, execută și un important număr de copii după stampe vechi, reprezentînd ostași turci în costumele epocii lui Mihai Viteazul. De asemenea, pentru a se informa asupra evenimentelor din trecut care îl preocupă, Aman folosește întotdeauna sursele cele mai autentice. Din textele și materialele publicate de N. Bălcescu în « Magazinul istoric pentru Dacia » și din alte asemenea izvoare, el extrage numeroase pasaje în legătură cu episoadele din istoria națională pe care năzuia să le zugrăvească. Înțelegînd însă că, îndeosebi pentru redarea scenelor de luptă, documentarea iconografică și informația istorică, oricît de temeinice și de bine orientate, nu sînt de ajuns, Aman participă, pentru a cunoaște adevăratul aspect al războiului, și la evenimentele contemporane de acest fel, cum a fost războiul Crimeii.

Însuflețit de un cald patriotism, Theodor Aman își pune însușirile și pregătirea dobîndite în acest domeniu în slujba marilor cauze pentru care lupta poporul: Unirea Principatelor și dezrobirea de sub jugul otoman. Primele sale tablouri istorice: « Lupta romînilor cu turcii lui Sinan Pașa pe insula sf. Gheorghe », « Ultima noapte a lui Mihai Viteazul », compoziția alegorică « Unirea Principatelor » și « Hora Unirii » — sînt tot atîtea mărturii ale acestei orientări. Între ele, « Hora Unirii la Craiova » marchează un moment însemnat în dezvoltarea picturii romînești, fiind prima operă de valoare în care aspirațiile poporului erau înfățișate nu printr-o alegorie sau prin pilda faptelor de vitejie din trecut, ci direct, printr-o scenă autentică, interpretată într-un stil viguros realist, deci mai aproape de înțelegerea și simțirea oamenilor vremii, mai pronunțat populară.

Pictura istorică rămîne pentru Aman o preocupare permanentă de-a lungul întregii sale vieți. În timpul domniei lui Cuza, el pictează tabloul înfățișînd momentul în care Țepeș poruncește să se țintuiască turbanele pe capetele trimișilor sultanului care refuzaseră să se descopere în fața lui (Galeria Națională) și pe cel al lui Mihai Viteazul (Muzeul Olteniei din Craiova). În legătură cu ele, ca și în general cu compozițiile istorice de acest fel ale lui Aman, trebuie subliniat că pictorul urmărea mai mult evocarea unei atmosfere generale de noblețe și prestigiu, realizarea unei imagini care să povestească evenimentul cît mai sugestiv, decît reconstituirea istorică fidelă, redarea așa numitei « culori locale ».

Cu « Bătălia de la Călugăreni », pictată la 1872, Aman înscrie noi progrese în ceea ce privește înțelegerea și redarea evenimentelor trecutului. În această compoziție, mai liber tratată, în care aerul, atmosfera luptei, sînt mai bine sugerate decît în creațiile sale anterioare de acest gen, accentul e pus nu pe un singur erou, ci pe vitejia ostașilor în totalitatea lor.

Un tablou care dovedește prezența lui Aman în actualitate este cel intitulat « Bulgarii masacrați de Turci », operă deosebit de valoroasă, de un intens dramatism, exprimînd simpatia pictorului față de poporul bulgar oprimat, a cărui răscoală din 1876 a fost înăbușită în sînge de către turci.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sănătatea șubredă nu i-a permis lui Aman să participe la războiul din 1877, dar preocuparea lui pentru acest eveniment se manifestă printr-o serie de schițe, între care « Ofițerul rus », schița cu cazacii, « Asaltul ».

Deosebit de semnificative pentru viziunea istorică a lui Aman sînt și compozițiile « Moartea lui Lăpușneanu » și « Boierii surprinși la chef de trimișii lui Vlad Țepeș », care înfățișează în imagini puternice conflictele dintre domnitor și boieri, din vremea orînduirii feudale. Ultima dintre ele, deși neterminată, rămîne una dintre cele mai însemnate opere ale artei noastre, ilustrînd excepționalele calități ale pictorului în domeniul compoziției, perfecțiunea desenului său, marea sa sensibilitate coloristică, capacitatea sa de a reda expresia figurilor cu nuanțele cele mai subtile și măiestria atinsă de el în redarea materiei.

Aman este, în sfîrșit, creatorul imaginii lui Tudor Vladimirescu, pe care l-a reprezentat în tabăra pandurilor săi, nu numai în gravură, ci și în ulei, în mai multe variante. Pentru a ajunge la înțelegerea fizionomiei pe care trebuie s-o fi avut eroul, Aman s-a documentat intens, culegînd informații de la țăranii olteni care l-au cunoscut, cercetînd documentele și scrierile timpului. El a putut realiza astfel o imagine convingătoare care, întruchipînd pe deplin bărbăția și hotărîrea conducătorului răscoalei populare de la 1821, a intrat definitiv în conștiința generațiilor următoare.

Străbătută de un larg suflu epic, variată ca tematică, plină de viață și de adevăr, puternic ancorată în actualitate — dacă nu prin subiect, întotdeauna prin semnificație — de o execuție care, menținîndu-se permanent la un nivel ridicat, se perfecționează continuu, pictura istorică a lui Aman reprezintă o culme în dezvoltarea acestui gen în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și se așează în rîndul celor mai valoroase realizări ale picturii romînești în genere.

Dorința de a picta compoziții inspirate din istoria națională îi însuflețește și pe alți contemporani; un elev al lui Tattarescu, G. Pompilian, cultivă compoziția istorică pînă la sfîrșitul vieții, cu asiduitate, dar cu slabe mijloace; Sava Henția, mergînd pe urmele maestrului său Aman, practică de asemenea acest gen, dovedind o înzestrare mai evidentă pentru marea compoziție. În tinerețe, Nicolae Grigorescu însuși năzuia să învețe « a lucra cu cele mai vii culori vreuna din faptele strălucite ale bravilor noștri prinți », cum spune în petiția adresată în 1856 caimacamului Alexandru Ghika. Primele sale compoziții de acest fel, « Mihai scăpînd stindardul » sau « Mihai după bătălia de la Călugăreni », vădesc influența lui Lecca și a baladelor lui Bolintineanu. Mai autentice ca sentiment vor fi fost desigur desenele alegorice în legătură cu Unirea Principatelor, din nefericire pierdute, pe care le-a făcut în 1859, cînd se afla la Agapia. Aceste desene, care exprimau adeziunea entuziastă a lui Grigorescu la marele eveniment al unirii, sînt o mărturie a interesului lui pentru pictura cu conținut patriotic. În timp ce însă Grigorescu nu va merge mai departe pe linia compozițiilor alegorice sau a reconstituirilor arheologice, aspirația sa spre o pictură mobilizatoare, patriotică, găsindu-și împlinirea în operele pe care le execută în legătură cu războiul de la 1877, pentru Sava Henția, de pildă, pictura inspirată din trecutul poporului nostru a constituit o preocupare permanentă. Încă din 1870 el pictează tablouri, reduse ca dimensiuni, avînd ca temă momente din viața lui Mihai Viteazul. Unul din ele — o scenă de luptă, datată din 1870 — bine echilibrată compozițional și plin de mișcare, constituie un început cît se poate de promițător. Din păcate însă, ceea ce urmează — și portretul din 1876 al lui Tudor Vladimirescu, influențat direct de tabloul cu același subiect al lui Aman, dar inferior acestuia în toate privințele, și compozițiile avînd ca eroi pe Traian, Ștefan cel Mare sau Neagoe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Basarab, pe care Henția le pictează din 1881 și pînă la sfîrșitul vieții — nu reprezintă nici un progres față de această operă de tinerețe.

Este caracteristic faptul că, cu cît înaintăm spre sfîrșitul secolului trecut, compozițiile de acest fel, care avuseseră un rol pozitiv în momentele de luptă a poporului pentru făurirea statului național, devin artificiale și neconvingătoare, ca și patriotismul clasei dominante, menit să justifice o orînduire bazată pe exploatarea celor mulți. De retorism și convenționalism nu scapă nici lucrările de felul celor sus amintite ale lui Henția, cu toată preocuparea lui și a oficialităților care le comandau pentru o justă reconstituire istorică, și cu toate că, prin însăși structura sa de pictor realist, Henția umanizează legenda și o narează în limitele firescului, la scara evenimentelor de fiecare zi.

Față de asemenea lucrări, însemnătatea operelor rezultate din participarea unor pictori la războiul pentru independență de la 1877 apare într-o lumină și mai puternică. Din contactul direct cu viața frontului, pictorii care au luat parte la această campanie au dobîndit înainte de toate o înțelegere mai clară a evenimentelor istorice, care a imprimat operelor lor un realism și o putere de convingere sporite.

Dintre pictorii care au însoțit armata romînă pe front la 1877, H. Trenk și Carol Popp de Szathmary s-au mărginit la rolul de corespondenți de război, iar G. D. Mirea nu a adus decît o serie de schițe, pe care nu le-a folosit însă pentru realizarea vreunei picturi de mai mari proporții.

În schimb, operele realizate cu acest prilej de Nicolae Grigorescu și de Sava Henția reprezintă momente de seamă în istoria picturii romînești din secolul al XIX-lea. În ceea ce-l privește pe Henția, numeroasele tablouri în ulei executate de el în cursul războiului de la 1877 sau pictate ulterior după materialele aduse din campanie, ne dau adevărata măsură a înzestrării sale pentru compoziție, a viziunii sale realiste, a capacității sale de a evoca just și cu toată amploarea scene complexe ca acelea la care a asistat în timpul șederii sale pe front. Tablourile sale în ulei au la bază observația atentă și directă a realității. Notația fidelă a variatelor aspecte ale vieții de front și din spatele frontului s-a concretizat într-o serie de desene clare și exacte, definitorii, chiar dacă nu destul de nuanțate, avînd în cea mai mare parte, ca și desenele de același fel ale lui Grigorescu, rolul de exerciții în vederea compozițiilor de mari dimensiuni în ulei. În acestea, Henția înfățișează scene de bivuac, aspecte ale aprovizionării trupelor, imagini — din păcate nu îndeajuns de adîncite — ale pustiirilor războiului sau chipuri de ostași romîni și de prizonieri turci. Cele mai bune dintre ele sînt remarcabile prin impresia de viață autentică pe care reușesc să o comunice, prin echilibrul compoziției și sugestivitatea detaliilor. Experiența războiului a fost pentru Henția deosebit de rodnică: din fondul de observații acumulat, el se va alimenta încă multă vreme după întoarcerea în țară.

Totuși, imaginea războiului rămîne în pictura lui incompletă. Henția nu a înfățișat în nici una din picturile sale tumultul bătăliilor, vitejia și eroismul ostașilor care luptă pentru o cauză dreaptă. Desenele și tablourile sale din război au în genere un caracter static; dacă descriu și caracterizează just, ele reușesc mai puțin — și de fapt nici nu încearcă întotdeauna — să transmită privitorilor emoția firească în fața unui eveniment atît de hotărîtor și de dramatic cum a fost războiul pentru independență.

Rolul acesta i-a revenit marelui pictor Grigorescu. Totul îl desemna pentru aceasta: excepționalul său dar de observare, spontaneitatea și verva sa, capacitatea de a surprinde și fixa cu o rapiditate și precizie rar întîlnite esențialul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unei atitudini, detaliile cele mai fugitive și mai subtile ale mișcării, nuanțele cele mai fine ale expresiei unei fizionomii. În sute de desene, Grigorescu notează, în trăsături sumare dar elocvente, înfățișările complexe și variate ale vieții frontului, căutînd îndeosebi să se familiarizeze cu gesturile caracteristice ale ostașului care atacă și ale celui care se apără, cu aspectele pe care le ia învălmășeala unei încăierări sau urmărirea dușmanului în goana nebună a calului, adică tocmai cu problemele legate de redarea luptei dezlănțuite, în toată năvalnica ei desfășurare.

Rezultatul observației atente și stăruitoare, al contactului permanent cu realitatea, a fost nu numai rezolvarea magistrală a problemelor construirii unor compoziții cu teme de luptă, ci și înțelegerea mai adîncă a mersului însuși al evenimentelor. Trăind războiul în rînd cu ostașii, cunoscîndu-i în de aproape, Grigorescu și-a dat seama că ei sînt adevărații eroi ai istoriei și, cum frumos spune Al. Vlahuță, « lor le-a închinat toată admirația sufletului lui, pe ei, pe opincarii aceștia uscați și vînjoși, care se azvîrleau cu frenezie în brațele morții, pe ei mai ales i-a nemurit în puternica lui operă ».

În figura ostașului care se năpustește la atac a întruchipat de aceea Grigorescu, în tablourile reprezentînd « Atacul la Smîrdan » sau în cel, astăzi pierdut, intitulat« În valea Rahovei », calitățile supreme ale luptătorului: bravura, curajul fără margine, spiritul de sacrificiu. Realizate cu mijloacele cele mai sobre, aceste tablouri evocă cu o forță de convingere nemaiîntîlnită în pictura noastră iureșul năpraznic al bătăliei și totodată forța de nebiruit pe care o dă ostașilor credința că luptă pentru o cauză dreaptă. În toate, compoziția e cît se poate de simplă, iar pentru a reda atmosfera plumburie a luptei pictorul a renunțat la orice strălucire coloristică, modulînd și nuanțînd o tonalitate dominantă, griul-vinețiu. Forța de convingere a acestor pînze vine nu din efecte formale, retorice, ci din pasiunea cu care sînt pictate, din emoția adîncă a pictorului în fața realității pe care o trăise și cu care se identifica. Aceeași vibrație personală, aceeași participare afectivă și largă înțelegere face din alte lucrări ale lui Grigorescu, menite de astă dată să ilustreze tragedia războiului — convoaie de prizonieri, studii de capete de turci — documente atît de umane și de impresionante.

Adevărul lor profund, concepția justă pe care o mărturisesc, calitatea și, în același timp, sobrietatea realizării plastice fac ca operele lui Grigorescu, inspirate din războiul pentru independență, să reprezinte în pictura istorică și cu teme de luptă din secolul trecut, momentul cel mai însemnat, faza în care elanurile patriotice se îmbină în modul cel mai desăvîrșit cu viziunea realistă și cu înțelegerea clară a adevăratei semnificații a faptelor istorice.

Conștient de forța mobilizatoare a compozițiilor sale, Grigorescu a fost preocupat și de popularizarea lor. Oficialitățile vremii nu au înlesnit însă reproducerea și difuzarea stampelor trase pe cheltuiala lui Grigorescu și sub supravegherea lui, după operele sale cu subiecte din războiul de la 1877. Au fost chemați în schimb pictori străini pentru executarea unor pînze comemorative cu acest subiect. Dintre pictorii romîni din generația următoare, pentru care războiul de la 1877 a constituit o sursă vie de inspirație, cel mai talentat a fost Oscar Obedeanu, care a pictat din imaginație numeroase pînze evocînd aspecte variate ale campaniei, de la ostași stînd de strajă în viscol, pînă la scene de luptă, executate cu un meșteșug destul de sigur, rezultat al unor stăruitoare eforturi în această direcție. Așa cum se întîmpla însă cu compozițiile istorice de la sfîrșitul veacului, de care am vorbit mai înainte, și în tablourile cu teme de luptă ale lui Obedeanu există o doză de retorism și emfază care face din ele mai mult ilustrații retros-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pective ale unor fapte măreţe, decît imagini capabile să ne transmită direct şi puternic realitatea în toată amploarea şi plenitudinea ei, aşa cum sînt operele de acest fel ale lui Grigorescu şi chiar unele pînze ale lui Sava Henţia.

Dezvoltarea picturii istorice romînești în secolul al XIX-lea ilustrează liniile mari de dezvoltare ale picturii noastre în genere, etapele principale ale luptei artiştilor pentru cucerirea realismului şi a măiestriei. Din urmărirea drumului parcurs în secolul trecut de acest gen de pictură se desprinde mai ales importanţa hotărîtoare pe care o are pentru înfăptuirea oricărui progres pe tărîmul picturii inspirate din lupta poporului, o concepţie justă despre rosturile artei, despre caracterul ei popular, despre funcţia ei activă în transformarea societăţii. Numai patriotismul înflăcărat şi munca plină de abnegaţie i-au ajutat pe marii pictori ai secolului al XIX-lea să învingă uriaşele dificultăţi care stau în calea realizării picturii istorice; pe măsură ce intenţiile lor s-au întregit cu o cunoaştere mai adîncă şi mai adevărată a desfăşurării evenimentelor istoriei, ei au reuşit să făurească opere de o înaltă valoare artistică şi de o mare forţă mobilizatoare. Astfel înţelese, marea tradiţie şi bogata moştenire a picturii istorice romînești din secolul al XIX-lea pot rodi din plin şi în epoca noastră, în care acest gen de pictură este destinat unei noi şi mari înfloriri.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PICTORUL BĂNĂŢEAN NICOLAE POPESCU (1835—1877)

de ION FRUNZETTI

Şcolile ţărăneşti de pictură din Banat, al căror istoric l-am schiţat sumar într-o notă publicată în numărul precedent al revistei noastre, au produs contingente în şir de zugravi, a căror importanţă rămîne locală şi a căror operă nu depăşeşte nivelul mediu.

Din rîndurile acestora se conturează pentru noi unele profiluri semnificative de artişti, ridicaţi din mediul rural al Banatului şi izbutind, prin talentul lor, să se impună atenţiei contemporanilor şi posterităţii, ca nişte exponenţi ai culturii acestei provincii romîneşti dinafara graniţelor de atunci ale statului romîn.

Cel mai însemnat nume este, în pictura romînească din Banat, fără îndoială, Nicolae Popescu.

Originar din comuna Zorlenţul-Mare, în fostul judeţ Caraş, Nicolae Popescu s-a născut la 6 octombrie 1835, într-o familie de ţărani săraci. Tatăl său se îndeletnicea, pe lîngă plugărit, şi cu zugrăvirea icoanelor, în stilul rudimentar al zugravilor de sat ai vremii, aşa că micul Nicolae va fi avut de copil în faţa ochilor exemple care să-l ajute a-şi preciza vocaţia.

Rămas orfan de timpuriu, Nicolae Popescu este luat, la vîrsta de 14 ani, sub ocrotirea preotului din sat care, dîndu-şi seama de talentul adolescentului şi sperînd să poată scoate din el un bun zugrav de biserici, îl trimite la Bocşa, la pictorul Mihail Velceleanu, cel mai de vază pictor al Banatului de pe atunci, în atelierul căruia tînărul va lucra doi ani, din 1849 pînă în 1851. Din ucenicia la acest pictor trecut prin învăţămîntul unei academii cu tradiţie, cum era cea din München, Nicolae Popescu avea multe de învăţat, chiar dacă n-ar fi fost numai un începător. De aceea este greu de explicat pentru noi faptul că, de la bătrînul Velceleanu, ucenicul nu pleacă cu gîndul să-şi afle un meşter mai iscusit, ci intră în 1851 ca elev în atelierul lui Mihai Popovici din Oraviţa, unde nivelul general de învăţămînt nu putea fi, în nici un caz, mai înalt decît în şcoala « pictorului academic » din Bocşa. Poate faptul că-şi dă repede seama de aceasta îl decide pe Nicolae Popescu a-l părăsi de îndată, spre a-şi căuta la Budapesta un mijloc mai eficace de perfecţionare tehnică. Nu se ştie dacă a fost sau nu înscris la vreo şcoală în capitala maghiară, sau dacă a lucrat în atelierul vreunui pictor de acolo. Unele desene din epoca budapestană, ca acela datat din octombrie 1859, dovedesc o înaintată pregătire tehnică. Prima lui înscriere oficială într-o academie de arte frumoase are loc în 1860, la Viena. Din epoca sa vieneză ne-au

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Desen din epoca budapestană

rămas în primul rînd cîteva studii ce dovedesc un talent deosebit și o disciplină de lucru cu adevărat academică.

Studiile după mulaje de sculptură antică, executate la Academia de arte frumoase din Viena, între 1860 și 1864, dovedesc o seriozitate remarcabilă și o dotație de netăgăduit, ca și studiile după sculpturi medievale, de stil gotic, ori desenele după modele vii în costume de epocă. La Muzeul regional al Banatului din Timișoara se află mai multe asemenea studii, cercetate și reproduse în parte de Ioachim Miloia, sîrguinciosul istoric al artei bănățene, care s-a ocupat întîi, cu multă seriozitate, de Nicolae Popescu[1].

[1] Date și documente referitoare la pictorul Nicolae Popescu, publicate de Ioachim Miloia în «Analele Banatului», anul II, ianuarie-iunie 1929, nr. 2, p. 7-40.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Studiu de bărbat în costum de epocă

Este interesant de constatat că artistul nu s-a mărginit, în epoca studiilor sale academice, la simple schițe de anatomie și drapaj. Capul de copil blond, cu pălărie și « haine nemțești », contrastînd prin gravitatea tăieturii lor cu ingenuitatea figurii, este tot un studiu din epoca aceasta, deși nu are deloc aerul unei lucrări impuse de necesități didactice, ci pare, dimpotrivă, o temă ce-l va fi atras pe artist, luată din viața de toatte zilele. Calitățile de desenator ale studentului, cu adevărat remarcabile, se îmbină cu aptitudini la fel de vrednice de a fi notate pentru culoare și materie plastică, în două din portretele în ulei ce ni s-au păstrat de la el din această epocă: călugărul capucin și portretul de bărbat cu tocă neagră.

Ambele sînt din 1864, deci din ultimul său an de studii la Viena, cînd se poate spune că asimilase tot ce învățămîntul din Academia sfintei Ana îi putuse

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

transmite. Călugărul capucin[1], cu barba și părul cărunt, îmbrăcat într-o rasă cărămizie cu glugă, este înfățișat din trei sferturi, privind în sus, într-o lumină intensă, ce face să răsară puternic reliefate, de un netăgăduit efect pictural, trăsăturile minuțios analizate. Bine arhitecturat, cu o excelentă știință a planurilor, capul acesta aproape pleșuv de bătrîn, macerat de mortificările impuse de canoanele mănăstirii, de o expresivitate ieșită din comun, nu este opera unui învățăcel oarecare, ci a unui artist deplin format. Este evident că nu Academia, care i-a dat excelentele mijloace tehnice vizilbile în execuția capului acestuia caracteristic, i-a putut împrumuta un interes atît de categoric pentru omul lăuntric, cum se vede chiar și numai din această operă. La același nivel se menține și portretul de bărbat cu tocă dreptunghiulară ca a universitarilor din costumul tradițional apusean, figură ce pare, prin austeritatea nobilă a expresiei, demnă de un magistrat venețian, ales al Serenissimei, un adevărat portret de Renaștere. Aflat astăzi din nefericire într-o stare destul de proastă, acest portret este unul din frumoasele exemple ale genului în artta romînească. Pictorul știe să sugereze sobrietatea personajului, recurgînd cu multtă moderație la culoare. Dînd veșmintelor un ton foarte apropiat de efectul optic al negrului, capabil să scoată mai bine în relief figura luminoasă, cu trăsăturile precizate, de medalie — frunte înaltă, senină, nas acvilin și arcade puternice, deasupra unor ochi limpezi, cu privire pătrunzătoare și hotărîtă, barbă scurtă și plete castanii — Nicolae Popescu a realizat o economie de mijloace picturale plină de ecouri.

Totul concurează în acest portret ca să ne evoce chipul omului de caracter, al omului cu adevărat « civilizat », cel asupra căruia impulsurile temperamentale au încetat de mult să mai aibă vreun efect, stăpînit pe de-a întregul cum este de rațiune. Sursa de inspirație a portretului acestuia trebuie căutată în arta de muzeu, și muzeele Vienei îi puteau pune pictorului cu prisosință la dispoziție exemplele marei arte portretistice a Renașterii italiene.

Atracția resimțită de Nicolae Popescu pentru această artă este neîndoielnică, și nu este un fapt întîmplător că artistul, atunci cînd își pune problema să-și curme șederea la Viena, își alege Roma drept țintă. În pregătirea acestei călătorii, de la care aștepta totul, pictorul rămîne, după părăsirea Vienei, în 1864, cîtva timp la Oradea Mare, unde are de executat mai multe comenzi, în special portrete ale canonicilor din preajma episcopului Silaghi, care-i pozează el însuși. Atunci trebuie să fi fost lucrat și portretul, semnat și datat 1864, reprezentînd, bust, pe bunicul poetului Adrian Maniu și al pictoriței Rodica Maniu, notabil bănățean înfățișat în costumul negru cu găetane purtat și de nobilii imperiului austro-ungar. (Ulei pe pînză, I: 0,640 × L: 0,470 m, aflat la București, în posesia scriitorului). De reușita acestor portrete depindea pentru Nicolae Popescu stipendierea călătoriei sale de studii în Italia, și stipendiul, 900 de florini, i se plătește în rate, începînd de la 1 mai 1865, așa cum anunță cititorilor săi « Familia » lui Iosif Vulcan[2].

Marele animator cultural din Ardealul de Vest, patriotul Iosif Vulcan, avea motive temeinice să-l îndrăgească pe tînărul pictor. Acesta nutrea gînduri unioniste și conștiința sa națională nu se limita la granițele regiunii natale.

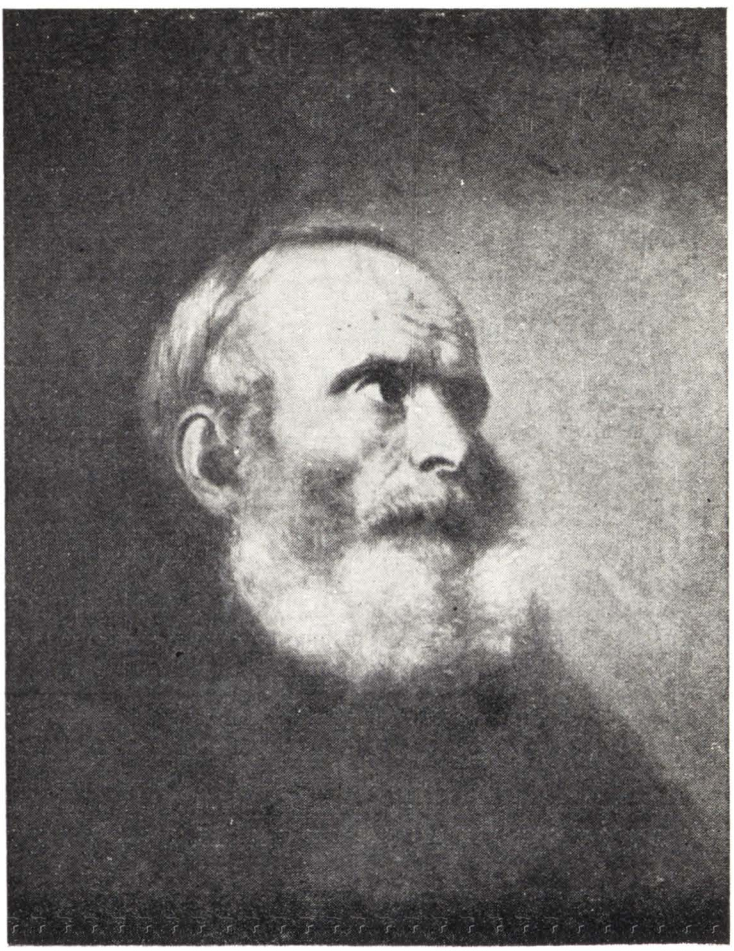
Într-o schiță executată în 1864 la Oradea, în vederea unei compoziții proiectate, Nicolae Popescu face apologia Unirii Principatelor Romîne, eveniment

[1] 0,580 × 0,450 m, semnat și datat jos dreapta: NN. Popescu, Wien, 1864, inventar nr. 196 la Muzeul regional al Banatului din Timișoara.

[2] «Familia», 1865, iulie 5/17, p. 51 (citat și de I. Miloia, loc. cit.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

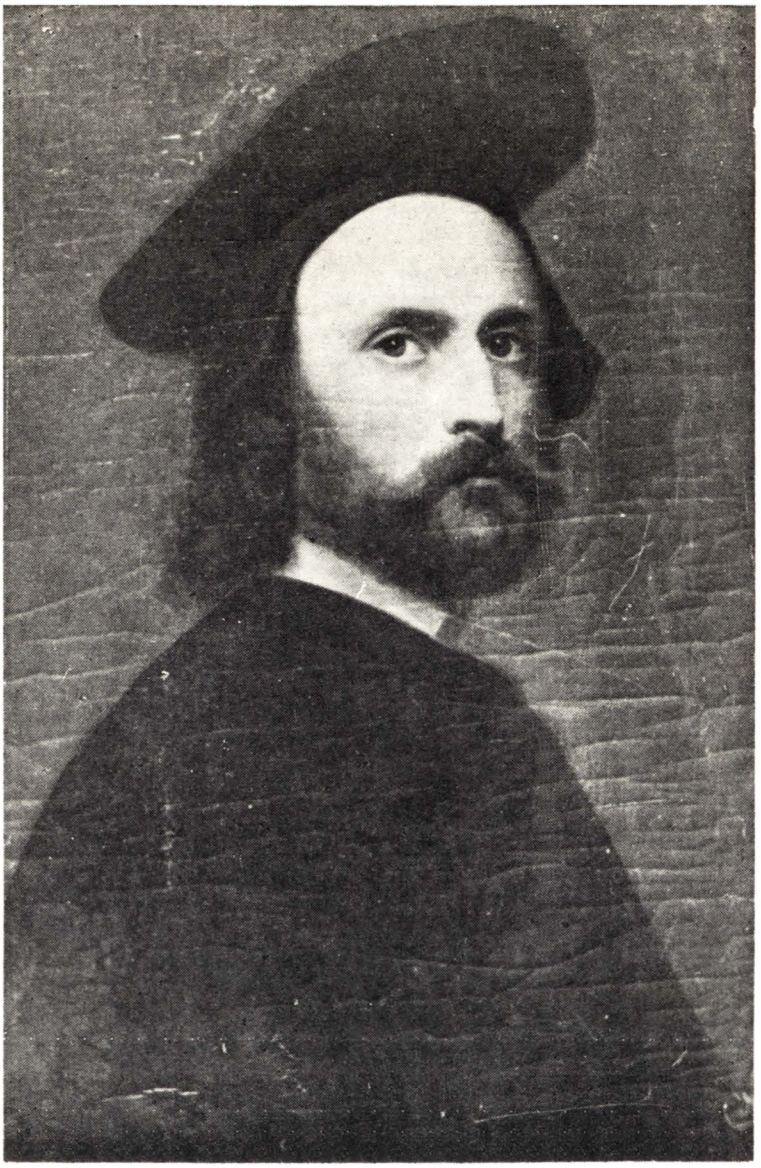
petrecut cu cîţiva ani mai înainte şi care a impresionat tot poporul romîn. Nicolae Popescu sugerează într-adevăr, în acest proiect de compoziţie, unirea tuturor provinciilor romîneşti. Pe lîngă cele dlouă figuri centrale ce-şi dau mîna, Muntenia şi Moldova, apar, în planul al doilea, cele trei provincii înfeudate imperiului Austriac: Bucovina, Ardealul şi Banatul. Acest fapt e foarte semnificativ. Compoziţia, e drept, conţine multe puncte rămase obscure. Miloia crede să identifice, după căciulă şi desenul feţei, într-un lbărbat şezînd, în primul plan, jos, pe Mihai



Călugăr capucin

Viteazul, voievodul devenit, pentru iiconografia picturii noastre istorice, simbolul unităţii naţionale. Un înger purtînd o carte deschisă cu inscripţia « Unire eternă » şi alţi doi ce întind în zbor un filacter pe care se vede scris « grăbiţi la unire », sînt de asemenea elemente de alegorie prea puţin originale, banale, ca să nu mai vorbim de naivităţi flagrante, ca perechile de păsări sărutîndu-se între ramurile unui pom, sau cununa adusă personajelor principale de un alt înger. Practic, pictorul nu uită să sugereze şi unificarea administrativă, financiară şi culturală. Simbolurile, destul de facile, ale acestor activităţi, sînt însoţite de inscripţii ca « toate sînt aicea », sau « acestea să le punem la un loc toate ». În fund se văd grupuri de ţărani romîni cu steaguiri, ceea ce e semnificativ atît ca amănunt

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



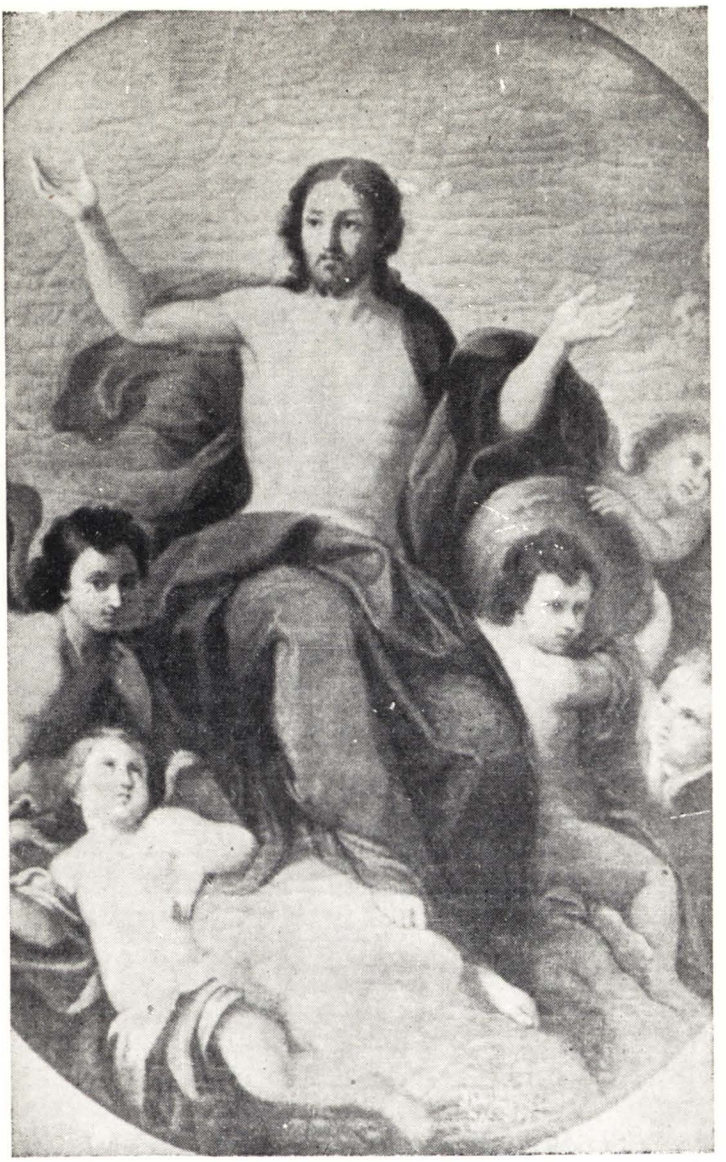
Magistratul

realist, cît și ca implicație ideologică pentru artist: poporul participă la actul unirii, care nu rămîne un act petrecut undeva, în sferele ideale ale alegoriei, ci este un fapt real, o necesitate a istoriei.

Cît l-a preocupat pe Nicolae Popescu tema aceasta se vede și din faptul că schița analizată mai sus nu e singura. O variantă a aceleiași compoziții se găsește într-o a doua schiță, păstrată și ea la Muzeul regional al Banatului, din Timișoara. În această variantă, personajele centrale, în loc să-și dea mîna, se îmbrățișează frățește.

Patriotismul cald și tendința entuziastă de a militia prin arta sa pentru înfăptuirea idealurilor poporului, avea să-și afle și la Roma aliment. În capitala fostului imperiu roman, Nicolae Popescu nu va găsi doar muzee și școli de artă, ci și vestigii istorice ale trecutului nostru.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Compoziție religioasă

« Îndată după sosirea mea aice — scrie pictorul plecat la Roma pentru a se perfecționa în pictură — cercetai toate Galeriile de pictură, toate monumintele cele mai interesante, apoi bibliotecile numeroase, cu scopul de a-mi alege din toate obiectele (pe acela - *Nota Red.*) care ar putea mai mult folosi națiunii întrege ».

Nu numai progresul său personal, ca artist, îl urmărește deci Nicolae Popescu, ci folosul întregului popor, atunci cînd cercetează tezaurul artistic al Romei.

« Așa dară după toate acele cercări, unde văzui opurile cele mai grandioase, picturile cele mai celebre, ale unui Rafael, Michelangelo, Tiziano, la a căror privire ochii rămîn încîntați și nu s-ar mai despărți de ele — cercetai adeseori biblioteca din Vatican, dorind a găsi desemnurile cele mai bune și perfecte făcute după Columna lui Traian. După multe cercetări, fui norocos a le găsi laolaltă . . . ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Documentat, pictorul explică chipul în care, la anul 1667, din ordinul lui Ludovic al XIV-lea al Franței, doi artiști: « Pietro Santii Bartoli » și « Carlo Errart », au dus la bun sfîrșit această dificilă operație arheologgică: « făcură poduri de jos pînă sus lîngă columna lui Traian, și astfel se desemnară din apropiere toate scenele depe ea, făcîndu-se tot odată sub fiecare scenă cîte o explicațiune lămurită în limba italiană »[1].

Intenția pictorului este să întreprindă opera dificilă de copiere a acestor desene, în vederea litografierii lor și răspîndirii în masele poporului romîn. În acest scop, el roagă pe redactorul revistei « Familiaa » din Oradea, să găsească mijlocul de a litografia aceste desene, pe care, deocamdată, în stadiul de fotografii, publicul din țară le-ar putea obține pentru un « preț moderat » (50 crăițari). Stăruința artistului este neobosită. Într-o scrisoare ulterioară[2], el anunță că și-a dus cercetările mai departe, continuînd la Muzeul San Giovanni în Laterano, copierea basoreliefurilor Columnei direct după mulajjele turnate în ghips din ordinul lui Napoleon al III-lea.

Nicolae Popescu avea, la data cînd întreprindea această temerară lucrare, destulă experiență artistică. Încă din anul sosirii sale la Roma, în 1865, el se aventurase în lucrări de mari dimensiuni și în compozziții cu personaje multiple. Muzeul din Timișoara posedă în depozit două variante ale unei aceleiași compoziții semnate și datate « Roma 1865 », de dimensiuni destul de mari (oval cu diametrele I = 0,740 × L = 0,630 m), ambele în ulei pe pînză, din comparația cărora, în plus, putem urmări și etapele procesului creator la acest artist, la care disciplina academică primează, căci una din ele nu e terminată.

Locul personajelor din stînga, doi îngeri purtători ai norului pe care tronează Hristos, drapat sumar, este lăsat într-una din replici în alb, deși conturul lor este perfect delimitat de restul pînzei ce pare terminată în toate celelate amănunte. Conform metodei clasicilor, Nicolae Popescu lucra așa dar o compoziție stabilind mai întîi locul fiecărui personaj în ansamblu și conturînd spațiul destinat fiecărei figuri. Cu această concepție a întregului bine întipărită în minte, Nicolae Popescu pornea la realizarea definitivă a fiecărui personaj, fără a ține seama de stadiul provizoriu al celorlalte figuri din ansamblul compozițional. Pata albă capătă conținut de-abia după ce toate studiile anatomice, menite să asigure perfecția grafică a imaginii, sînt puse la punct. Grija lui Nicolae Popescu de a realiza cît mai amănunțit anatomia figurilor ce urmau să întregească o compoziție, se vede din excelentele sale studii de nud din perioada de studii în Italia.

Un ulei pe pînză datat 1868, reprezintînd un nud bărbătesc, tipic model de atelier, șezînd, cu o musculatură perfect indicaată, dar fără exagerări școlărești, ni s-a păstrat[3].

Tot la muzeul din Timișoara se mai găsește, din epoca romană a lui Nicolae Popescu, o altă pînză neterminată, înfățișînd o « Prezentare a Pruncului la Templu ». Pe fundalul unor arcade plincintrate ce se deschid într-un peisaj — grădina internă a templului conceput ca aabațiile italiene — grupul de trei femei, cu fecioara mamă ținîndu-și pruncul, la mijloc, înaintează în primul plan către stînga, unde bătrînul preot înscrie în tabelele sale prezentarea pruncului.

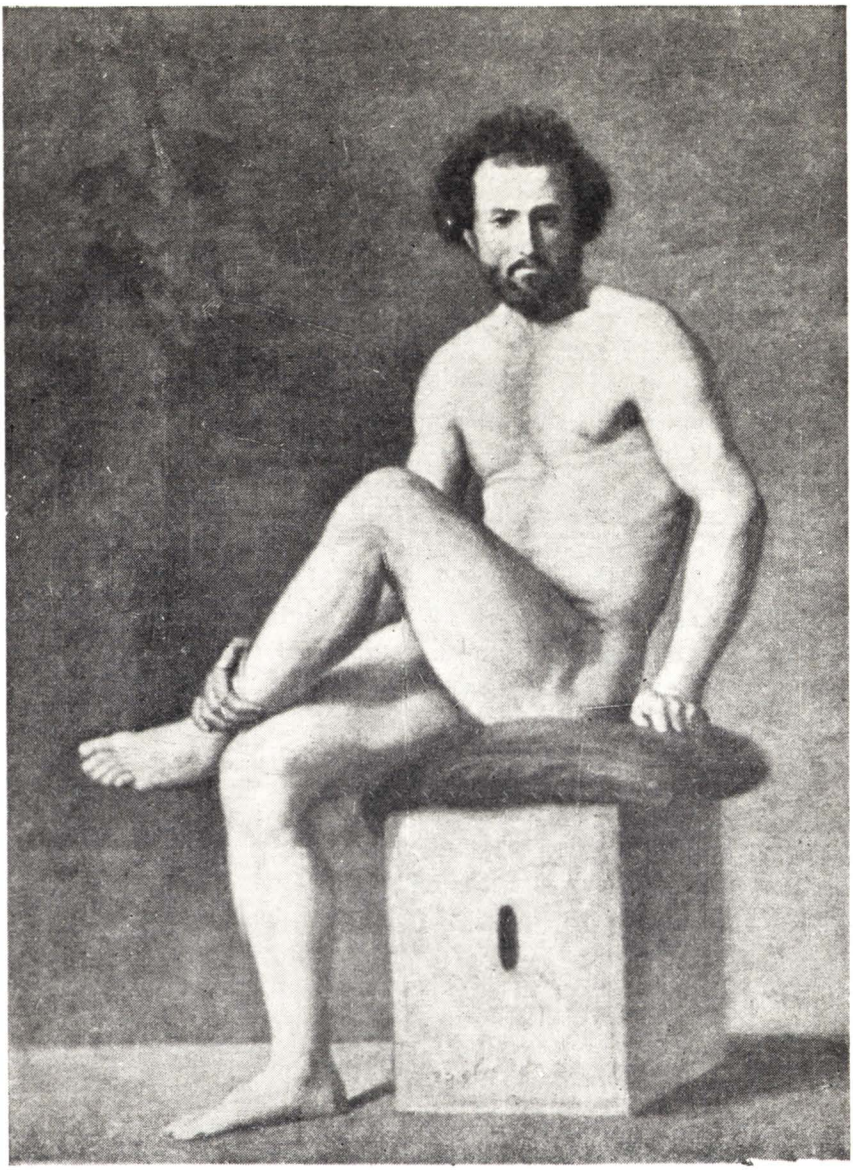
Atitudinile personajelor, draparea lor, proiectarea pe fundalul arhitecturii acestui interior, geometria strictă a compoziției și ritmul ei ponderat, totul amin-

[1] Scrisoarea publicată în « Familia » din 1867, februarie 10, nr. 8, p. 93—94, citată, ca de altfel tot ce cuprinde acea revistă despre Nicolae Popescu, de Ioachim Miloia.

[2] « Familia », 1867, aprilie 28, nr. 16, p. 194—195.

[3] 0,690 × 0,530 m. Inv. nr. 2 6 la Muzeul Regional al Banatului dilin Timișoara,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Studiu de academie

teşte tradiţia multiseculară a academismului italian, păstrată cu atîta sfinţenie la « Academia sfîntului Luca » din Roma, tradiţie pe care, înainte de Nicolae Popescu, au asimilat-o dintre pictorii romîni un Gh. Tattarescu şi un G. Năstăseanu. Este neîndoielnic că influenţa Renaşterii italiene, necesară reînnoirii stilului picturii murale bisericeşti din Banat tot atît cît fusese înăuntrul graniţelor statului romîn de atunci, îşi găsise în talentul lui Nicolae Popescu un bun vehicul.

Nicolae Popescu este solicitat într-adevăr, încă din epoca studiilor sale în Italia, să zugrăvească icoane pentru biserici sau chiar decoraţii murale. « Familia » ne informează în vara anului 1867[1], într-o cronică, de faptul că Nicolae Popescu, proaspăt întors în ţară (la Oradea, *Nota Red.*) venind de la Roma, îşi va trimite cîteva tablouri la expoziţia de artă de la Pesta şi va petrece cîteva luni într-un sat

[1] « Familia », 1867, iulie 16/28, p. 350—351, rubrica « Literatura şi artă ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bănățean, lîngă Oravița, unde avea o comandă de pictură bisericească. În această scurtă prefigurare, de o vară, a practicii ce se va statornici în viața sa de aici înainte, pictorul contractează obligația de a picta, chiar în străinătate, unde se întoarce în toamna aceluiași an, icoane portabile, destinate a fi apoi montate în iconostasele sau catapetezmele bisericilor ortodoxe din Banat. Este cert că sistemul a fost practicat mult timp de pictorul acesta, care rămîîne ani de-a rîndul la Roma, mai cu seamă după căsătoria sa cu o italiancă (Paolina Farniati, după alții Farnesi). Desigur, în felul acesta, chiar departe de patrie, pictorul va avea un rol activ în formarea gustului pentru pictură al poporului, căruia-i va dărui imagini umanizate de sfinți cu aparență de oameni reali, luați din viață, și-i va forma ochiul pentru receptarea unui stil de pictură mai realist decît cel tradițional al bisericii răsăritene, practicat în Banat pînă atunci. Dar nu e mai puțin adevărat că faptul acesta dovedește nevoile materiale sporite cu care proaspătul familist avea a se lupta. Oricîte legende vor fi circulat pe socoteala marilor sale succese obținute la Roma (se relatează că ar fi vîndut Papei un tablou pentru suma de 30.000 lire), ceea ce este sigur e că, la 1870, întorcîndu-se în țară cu soția și cei doi copii ai săi și stabilindu-se în satul său natal, Zorlențul Mare, Nicolae Popescu, cu tot talentul și pregătirea sa excepțională, nu poate aspira la alt rol decît acel pe care provincia aceasta periferică a imperiului austriac,, cu o viață culturală redusă, i-l putea oferi: acela de zugrav de biserici de sat. Nivelul artistic scăzut al Banatului nu permitea altceva. Pictorul lucrează ani în șir departe de familia sa, prin vreun sat, veșnic pe schele. Pentru 10.000 florini, el zugrăvește în stilul nou, timp de 3 ani (1870—1872), biserica din Seleuș [1].

Este însă nevoit să organizeze, paralel, loterii pentru vinderea unori tablouri care se bucuraseră de mare apreciere la Roma.

În toamna anului 1871, el scoate astfel în vînzare publică « opera cea mai arteficioasă » (artistică), un portret de bătrîn cerșetor, pentru suma de 1 florin lotul, emițînd 450 loturi de toate, ceea ce e destul de modest [2].

În iarna anului 1873, după ce-și ia comenzi de iconostase din țară, pictorul pleacă la Roma unde presa ardeleană anunță că ar fi repurtînd succese peste succese. Vizitat de « fruntea profesorilor de la Academia de Belle Arti, mulțime de profesori de la universitate și alți iubitori de pictură » veniți în atelierul său, « spre ai vedea și admira concepțiunile », Nicolae Popescu primește, cum aflăm, și elogiile, presei italiene:

« Un ziar italian scrie un articol foartte măgulitor pentru artistul nostru » [3] — ne informează avar nota redactorului romîn, care uită, din nefericire, să dea numele ziarului din Roma, și nici nu reproduce din articol vreo frază.

În primăvara anului 1874 se produce un eveniment important pentru biografia artistului acestuia transcarpatin: este vorba de venirea sa în țară, dincoace de Carpați, pe teritoriul statului romîn de pe atunci, pentru a zugrăvi o biserică la Tîrgu-Jiu. Împreună cu alt pictor bănățean, Zalharia Achimescu din Caransebeș [4], Nicolae Popescu, pe care « Familia » îl numește de astă dată, « genialul

---

[1] « Familia », noiembrie 1872, nr. 36, p. 430.

[2] Ibidem, 1871, septembrie 5/17.

[3] Ibidem, 1874, martie 31, nr. 13, p. 167.

[4] Vezi articolul «Un mare pictor bănățean uitat: Nicolae Popescu» de Gh. Postelnicu, în « Banatul », 1927, nr. 5, p. 24—35. Cf. de asemenea datele culese de Berkeszi István, fostul director al Muzeului din Timișoara sub maghiari, în « Történelmi és regészeti értesítő », 1916, p. 52 — 59, cap. « Egy delmagyarországi ismeretlen művész » și Ioachim Miloia, loc. cit., p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prezentarea la templu (compoziție)

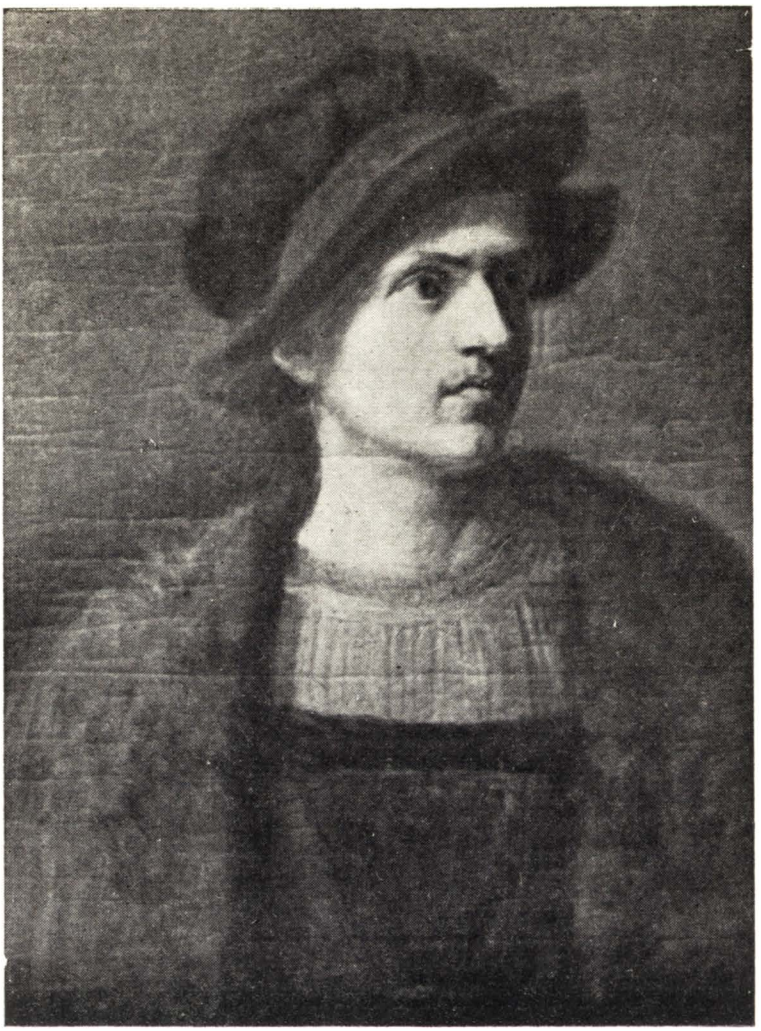
nostru pictor », execută această lucrare pînă în primăvara anului 1875, căci în aprilie citim:

« Domnul Popescu și-a terminat lucrarea, spre mulțumirea tuturora, încît fruntașii orașului s-au simțit îndatorați a-și exprima admirațiunea printr-o adresă » [1].

« Capitala districtului Gorgiu », cum numește redactorul ardelean modestul tîrg oltenesc, trebuie să păstreze în arhivă, la dosarul anului 1875, această adresă, care ar fi interesantă de cunoscut, fiind unul din actele oficiale în care să se poată urmări colaborarea artistică a romînilor transcarpatini, pe teritoriul statului romîn de atunci. După Lecca, Mișu Popp și Szathmary, Nicolae Popescu contribuie și el la schimbul de experiență artistică dintre provinciile de pe cele două versante

[1] « Familia », 1875, aprilie 6, nr. 14, p. 164.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Portret de bărbat în costum de epocă

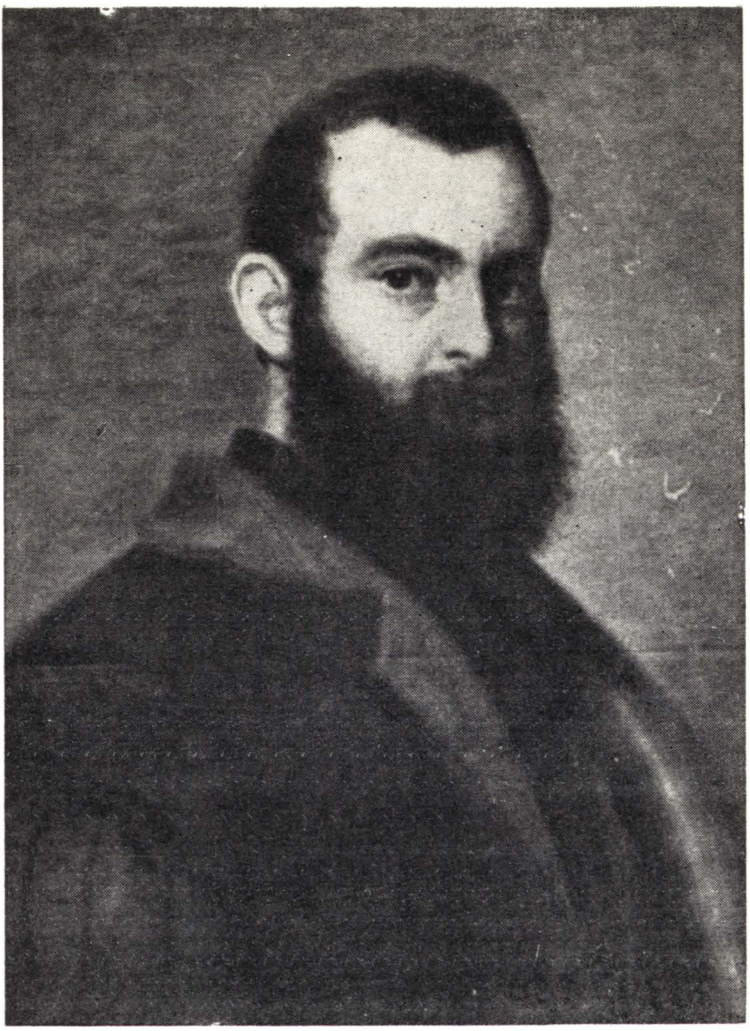
ale Carpaților, punîndu-și talentul și pregătirea proffesională în slujba apropierii dintre populația celor două provincii romînești.

În timpul celor 12 luni și mai bine petrecute la Tg.-Jiu, pictorul bănățean a executat și unele portrete ale negustorimii bogate a tîrgului și, poate, ale dregătorilor și proprietarilor localnici. Este de remarcat din aceeste portrete că moda cu totul orientală a portului negustorilor de « vechi regim », maii dăinuia încă prin 1874—1875 în acest orășel de provincie. Într-o colecție particulară (Ionescu-Sachelarie), la București, s-a păstrat portretul unui negustor gorjan,, pictat de Nicolae Popescu [1], figură tradițională cu mustăți brune și barbă colan,, îmbrăcat în manta neagră îmblănită, peste un anteriu, tivit și el cu blană, albaastru violet, și o vestă orientală în dungi multicolore, cu lanț de ceas la gît și inel pe deget. Fără să fie de aceeași calitate cu portretele analizate mai sus, acesst portret de comandă relevă totuși însușiri de adevărată pictură, care ne fac săi ne gîndim că oltenii n-au avut decît de cîștigat de pe urma trecerii lui Nicolae Popescu prin provincia aceasta.

---

[1] Ulei pe pînză, l = 0,676 × L = 0,568, nesemnat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



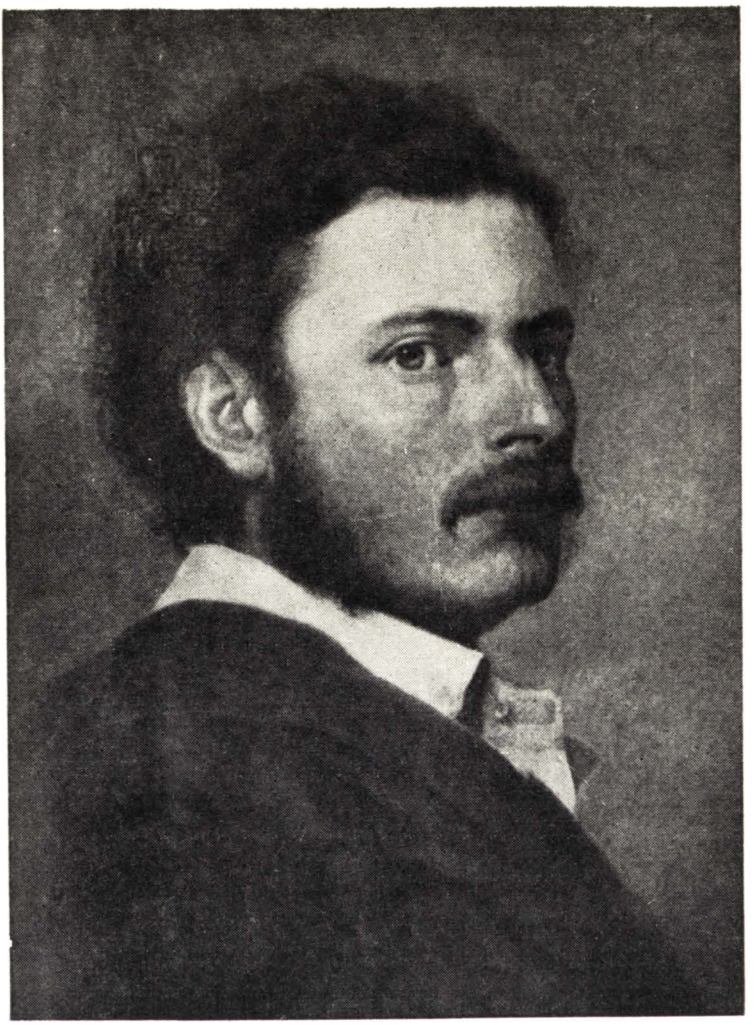
Portret de bărbat

Poate că în această epocă de ședere dincoace de Carpați artistul va fi văzut și alte orașe decît « capitala districtului Gorj ». În stadiul actual al cercetărilor nu putem preciza dacă Niccolae Popescu a cunoscut ceva din pictura practicată de Aman, Tattarescu etc.

În toamna lui 1875 îl găsim din nou la Roma, unde lucrează ca de obicei icoane pentru bisericile din țară, fiind, cum aflăm, « decis a petrece vara (anului 1876 – *Nota Red.*) în patria sa, pentru executarea icoanelor nemișcătoare din bserici ». Într-adevăr, în vara lui 1876 este ocupat cu « icoanele nemișcătoare » din biserica ortodoxă a satului Pesac, lîngă Lugoj, lăcaș îmbogățit și cu tablouri portabile datate din « Roma, 1876 ». Lucrarea îl ocupă și în vara anului următor, după care, la finele anului 1877, pendlulările sale între Italia și Banat iau sfîrșit, pictorul stabilindu-se la Lugoj.

Nicolae Popescu nuttrește speranța de a putea convinge autoritățile civile și eclesiastice ale Banatului de necesitatea înființării unei Academii de Arte frumoase în această provincie. Ca și Panaiteanu, Aman și Tattarescu, Nicolae Popescu, care se simțise atît de bine în mediul artistic de înalt nivel al Romei, caută să-și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



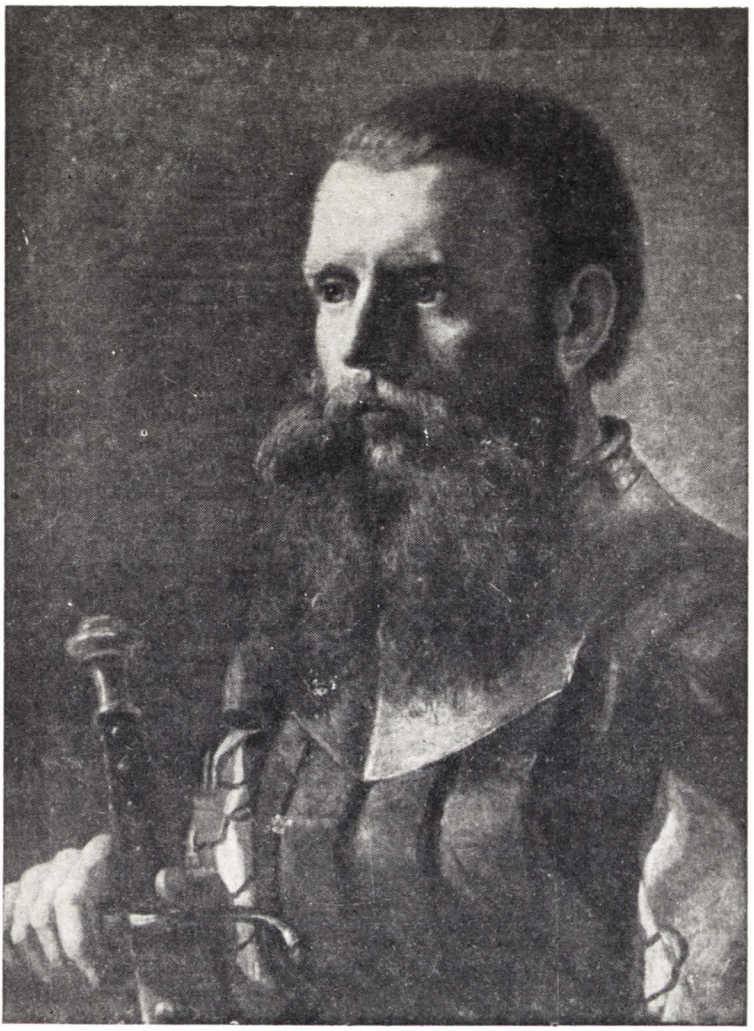
Portret de bărbat în roșu (Galeria Națională)

pună talentul și cunoștințele în slujba generațiilor de artiști de care patria sa are nevoie. El își dă seama că soluția adevărată a problemei, soluția justă în contradicția dintre aspirațiile lui artistice înalte și nivelul scăzut al publicului bănățean, nu este evadarea, ci stabilirea lui în țară, pentru ridicarea nivelului cultural al poporului din rîndurile căruia ieșea.

Scrisorile adresate de pictor Consistoriului diecezan al Ardealului, de la care nădăjduia un sprijin în această inițiativă, sînt o dovadă tragică de greutățile pe care le-a întîmpinat acest harnic corifeu al picturii bănățene.

« . . .văzînd cîtă avere națională se înstrăinează prin aceea că n-avem nici meseriași nici artiști destui pentru ca să ne provedem lipsurile poporului nostru, prin lățirea artei de pictură », pictorul propune ridicarea de cadre artistice dintre romîni, adăugînd la cererea sa și un program de funcționare a școalei ce hotărîse să înființeze la Caransebeș. Nicolae Popescu este conștient că pictura bisericească este doar o treaptă de învățămînt, necesară pentru progresul artei către forme superioare: « După cum se poate vedea din acest program, școala de pictură are de scop a dezvolta la poporul romîn arta picturii pe baza picturii bisericești care,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Cavaler cu platoșă și spadă

precum a fost la alte popoare este și la poporul nostru începutul natural al dezvoltării și lățirii acestei arte: ».

Prevăzînd un învățămînt în patru clase (« graduri ») de cîte unul și doi ani, Popescu schițează un program destul de complet a cărui parcurgere este utilă oricărui cercetător care, cunoscînd programul adoptat cu 13 ani înainte în școlile din Iași și București, vrea să stabilească o comparație. În afară de desemn și pictură, Nicolae Popescu propune unele studii auxiliare ca anatomia, perspectiva, istoria universală, istoria artelor, istoria bisericească și psihologia, împărțind predarea lor după principii pedagogice, gradual, pe patru etape. Elevii trebuie primiți pe bază de examen, dacă nu atestă prin certificat absolvirea a trei clase gimnaziale. S-ar părea că această clauză îngrădește primirea talentelor ridicate din popor, fiii de țărani neputînd întotdeauna atesta absolvirea gimnaziului, nici susține un examen echivalent. Nicolae Popescu este însă animat de sentimente larg democratice, dovadă că stipulează ca un corectiv: « Talente deosebite pentru pictură fac excepțiune ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Episcopia Aradului încuviințează, pentru închirierea unui local, un ajutor de 200 florini, emițînd și circulări pentru recrutarea elevilor. Totuși, Academia nu s-a putut înfăptui, sau în orice caz modestele preparative în acest scop au fost întrerupte de moartea neașteptată a pictorului, în vîrstă de numai 42 de ani, la 29 decembrie 1877.

Pregătirea excepțională și talentul acestui mare pictor realist al Banatului n-au putut sluji, din nefericire, pe deplin, așa cum ar fi trebuit, progresului culturii romînești din nordul și vestul Carpaților. Dacă proiectul său ar fi ajuns să fie realizat, soarta artei romînești din Banat ar fi fost desigur alta, și istoria picturii romînești în genere s-ar fi desfășurat în ultimele decenii ale secolului la XIX-lea într-un chip deosebit, ea avînd de consemnat, alături de contribuția pedagogică a unui Theodor Aman, Gh. Panaiteanu și Gh. Tattarescu, rolul de învățător și de precursor al lui Nicolae Popescu.

Așa cum s-a desemnat drumul acestui artist în puținii săi ani de maturitate — din 1870, de la terminarea studiilor, soarta nedîndu-i prea mult răgaz — Nicolae Popescu rămîne un exemplu strălucit de marile posibilități artistice ale țăranilor romîni din Banat. Deși redusă ca număr, opera sa cunoscută pînă astăzi, unitară ca îndrumare, stil și viziune, îi rezervă un loc de frunte în cultura romînească. Lucrările fără dată certă aflate în colecțiile publice (un număr de 12, se zice, s-ar găsi în posesia unui particular timișorean foarte gelos de proprietatea sa, unde n-au putut fi studiate), contribuie să ne fixeze imaginea unui artist realist preocupat în primul rînd de chipul omenesc. Două portrete dle bărbați în costume de Renaștere, aflate la Muzeul din Timișoara, primul, tînăr imberb cu mustața mijindă, cu gîtul gol și cămașa albă, încrețită pe piept, prinsă într-un plastron cărămiziu cu margini verzi, dedesubtul unei mantii cu blană, avînd pe cap o pălărie moale de stofă cărămizie cu borurile moi răsfrînte și tăiate la tîmplă și pe ceafă, după o anume modă a Renașterii, al doilea un bărbat mai în vîrstă cu barbă bogată, tuns scurt, purtînd o haină brună-roșcată cu revere galbene, mărturisesc un meșteșug la fel de evoluat ca portretele analizate mai sus deși e greu de spus dacă sînt din epoca vieneză sau din cea romană. În aceeași situație este și portretul de cavaler cu platoșă din același muzeu, un excelent bust care ne aduce aminte de preferințele tematice ale lui G. Năstăseanu, realizat însă cu o preocupare mult mai vădită de lumină și culoare. Luciul mătăsii galbene și albe de la mîneci, reflexele metalice ale colanului armurii și strălucirea fîșiilor de piele ce alcătuiesc pieptarul, jocul razelor pe fața blajină cu mustăți și barbă mare, blond-roșiatică, și pe mîna dreaptă sprijinită pe garda spadei, la înălțimea pieptului, dovedesc multă măiestrie artistică. Expresia feței acestui cavaler e gînditoare, concentrată, fără nicio duritate militară.

Nu se poate spune că este totuși un adevărat portret psihologic, așa cum ne apare portretul de bărbat de la Galeria Națională, tînăr cu mustăți și haină roșie, pe care cu prilejul expoziției romînești la Moscova, în 1951, criticul sovietic Tihomirov l-a considerat cea mai puternică lucrare din sala consacrată primei jumătăți a secolului al XIX-lea.

« Pe chipul energic al acestui portret e atîta viață, atîta forță, atîta măiestrie, încît amintește de opera pictorului rus Kiprenski ». Elogiul este perfect întemeiat și asemănarea cu marele clasic al picturii ruse nu sună de fel ca o complezență. Există în pictorul acesta bănățean o forță, o capacitate excepțională de a surprinde viața lăuntrică a modelului pictat, care justifică apropierea sa de marii portretiști realiști clasici.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pictorul Nicolae Popescu, patriot dornic să ridice din popor talente noi, și-a concentrat eforturile practice asupra proiectului de organizare a învățămîntului în Banat. Faptul apare cu atît mai îndreptățit cu cît, dela moartea sa, timp de mai multe decenii lipsa acestui învățămînt a împiedicat apariția unui nou pictor bănățean.

În societatea burgheză, care condamnă eforturile individuale să se risipească și obligă fiecare talent nou ivit să ia totul de la capăt — incapabilă să organizeze o bună economie a culturii — această lipsă de continuitate este explicabilă. Și faptul că urmașul — prin talent — al lui Nicolae Popescu — bănățeanul Ioan Zaicu (1868—1914) n-a avut parte de învățămînt artistic în provincia sa natală, fiind nevoit să lupte pentru a putea studia și el la Viena, dovedește cîtă dreptate avea pictorul mort la 1877 să stăruie atîta în ideea sa.

Cunoașterea și cinstirea operei lui Nicolae Popescu, figură care merită interesul cercetătorilor de artă și iubitorilor de frumos de azi din țara noastră, ia, astfel, aspectul unei datorii pioase față de lupta lui plină de merite cu un mediu neînțelegător, într-o epocă în care autoritățile, străine de interesele și năzuințele poporului, nu puteau sprijini inițiativele eroice ale personalităților ieșite din sînul lui.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PICTURA LUI JEAN AL. STERIADI

LA ÎMPLINIREA A CINCIZECI DE ANI DE ACTIVITATE CREATOARE

de RADU BOGDAN

I

De la primele manifestări, pictura lui Steriadi [1] a atras atenția prin caracterul ei sobru, de un realism autentic și viguros. Este de ajuns să cercetăm cu atenție pînzele cuprinse între anii 1903 și 1910, și vom înțelege ce a însemnat apariția pictorului într-un moment cînd, cu rare excepții, arta romînească începea să se îndepărteze de tradiția sănătoasă a realismului și să alunece pe panta convenționalismului salonard impus de burghezia epocii. Pictura lui Steriadi nu avea nimic comun cu mulțimea de tablouri

---

[1] Jean Al. Steriadi s-a născut în București la 29 octombrie 1880. Era al doilea din cei patru copii pe care Alexandru Steriadi îi avusese cu Alexandrina Houel. Urmează clasele primare la Institutul Schewitz-Thierin, trece apoi prin liceele « Dimitrie Cantemir » și « Sf. Sava », din București, pentru ca în 1897 să se înscrie la Școala de arte frumoase, unde a avut ca profesor de pictură pe G. D. Mirea. Absolvind școala după patru ani, pleacă în 1901 la München ca să-și desăvîrșească atît studiile de pictură, cît și pe cele de gravură. În capitala Bavariei, Steriadi expune pentru prima oară cîteva din lucrările sale.

În 1903 îl găsim la Paris, unde frecventează atelierul lui Jean Paul Laurens și pe cel al lui Lucien Simon. În cel dintîi întîlnește pe Camil Ressu. Expune în același an la Salonul de toamnă din Paris, abia înființat, și la Expoziția « Tinerimii artistice » din București. De atunci participă cu regularitate la manifestările dinainte de primul război mondial ale «Tinerimii artistice », al cărei președinte a fost din 1909 pînă în 1911. În 1904 expusese la « Salonul de toamnă » din Paris, iar mai tîrziu, în 1913, a prezentat lucrări la Expoziția internațională de la « Glaspalast » din München, obținînd medalia de aur pentru tabloul său « Hamali în portul Brăilei ».

1905 și 1906 fuseseră ani de rodnică activitate, depusă în decursul a numeroase călătorii prin Franța, Spania și Italia dar abia după întoarcerea sa definitivă în țară, în 1907, Steriadi organizează prima sa expoziție personală, urmată în 1910 de o a doua, în sălile Ateneului din București. Expoziții personale n-a mai avut decît în 1933 și în 1953, ambele cu caracter retrospectiv. Trebuie semnalată de asemenea participarea lui Steriadi la expoziția de grafică « Alb-Negru » din 1928, unde contribuția sa — nu numai ca artist, ci și ca organizator — a fost dintre cele mai valoroase.

În general, în perioada dintre cele două războaie, el a expus în cadrul grupării «Arta » și rar de tot la saloanele noastre oficiale. Între 1909 și 1915, a fost directorul Muzeului Aman, iar din 1915 pînă în 1949 a condus Muzeul Kalinderu din București.

Steriadi a avut și o activitate foarte susținută, de animator cultural. Lui i se datoresc expozițiile închinate lui Andreescu, în 1912, și lui Grigorescu, în 1947. S-a străduit de asemenea pentru o mai largă popularizare și cunoaștere a gravurii în țara noastră, organizînd sau contribuind la organizarea a o seamă de expoziții la București.

Steriadi a mai prezentat lucrări în cadrul expozițiilor colective romînești care au avut loc între 1925 și 1944 la Paris, Barcelona, Bruxelles, Haga, Berna și Stockholm. A expus de asemenea la cîteva din « bienalele » venețiene dinaintea celui de al doilea război mondial.

Între 1920 și 1949 (cînd a fost pensionat), Steriadi a funcționat ca profesor la una din catedrele de pictură de la Școala de arte frumoase din București. Rechemat la școală în 1951, i s-a încredințat catedra de litografie. În 1930, Steriadi a obținut marele premiu național de pictură. În 1948, Academia Republicii Populare Romîne l-a ales printre membrii ei de onoare. În 1952, în cadrul participării sale la « Expoziția de Stat » din acel an, i s-a acordat titlul de « Laureat al Premiului de Stat », iar mai tîrziu « Ordinul Muncii », clasa I-a. În 1954 i s a conferit titlul de « Artist al Poporului ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dulcege care năpădiseră expozițiile. Ostilă de la început acelei tendințe de evaziune și de reverii sterile, ea îi opunea imaginea unei lumi adevărate. Artistului îi plăcea să călătorească, să cutreiere porturile înțesate de nave și de oameni, să contemple frumusețea lagunelor și a malurilor stîncoase. Dar, în mijlocul acestei naturi atît de sugestive, el rămînea atent la freamătul vieții de toate zilele și pretutindeni ochiul său înregistra în primul rînd aspectele condiției umane.

Colindînd prin țară ori călătorind prin meleaguri străine, Steriadi a știut să deosebească între bucuriile trecătoare, ale faptului exterior, și acea satisfacție profundă pe care i-o da sentimentul comuniunii cu oamenii simpli. De aceea, căruțașii, vînzătoarele de dantelă, hamalii, chivuțele, și în general, toată acea lume a porturilor și piețelor pictată de dînsul n-a rămas doar simpla evocare pitorească. Dantelăresele din Chioggia și hamalii Brăilei, atît de diferiți ca structură și tip, ne apar uniți prin destinul lor comun, de oameni supuși aceleiași trude.

Mai toate temele compoziționale ale lui Steriadi sînt originale pentru vremea lor și au un pronunțat caracter social, pe care pictorul îl subliniază de obicei prin adîncirea psihologică a personajelor sale. Chiar și atunci cînd recurgea la o temă atît de răspîndită ca aceea a « țigăncilor », de un pitoresc pe care epigonii lui Grigorescu îl banalizaseră dincolo de orice limită, Steriadi, spre deosebire de aceștia, se arăta preocupat de problemele exprimării unui conținut sufletesc. Florăresele care fac obiectul « Studiului » său din 1904 aduc cu ele ecoul unei îndepărtate neliniști. Pierdute și visătoare, privirile celor două țigănci par să reflecte un zbucium nemărturisit, izvorît din cine știe ce ungher întunecat al existenței lor nomade.

Totuși, în ciuda faptului că oglindesc o lume necăjită, tablourile lui Steriadi nu sînt pesimiste. Oricît de urgisiți ar fi oamenii pe care ni-i înfățișează, ceea ce ne izbește la ei este tocmai simplitatea cu care trec prin viață, vitalitatea pe care o manifestă. Aceste însușiri apar foarte evident în « Chivuțele », tablou de dimensiuni destul de mari, pe care Steriadi l-a pictat în 1904. Spre deosebire de operele care vor urma și unde în mai toate atitudinile și chipurile personajelor se va putea desluși un fel de filozofie amară a vieții, aici artistul a preferat să introducă o notă de vioiciune și humor. Chivuțele sînt surprinse în toiul unor discuții, făcînd roată în jurul vătășiței lor. Cu un aer autoritar — poate chiar amenințător — susținut și de masivitatea trupului vînjos, aceasta își agită brațul plin, într-un gest de supremă argumentare. Celelalte au atitudini grotești și, așa cum stau, numai ochi și urechi, cu spinarea ușor încovoiată, proptite în bidinelele lor lungi și subțiri, par mai de grabă niște cumetre pornite pe gîlceavă. Însăși compoziția, cu toate acele verticale care scandează imaginea, contribuie la hazul întrucîtva ciudat al acestui tablou. Coloritul e mai luminos și mai viu decît la alte opere din aceeași epocă. Numai desenul foarte liber, urmărind totuși cu fidelitate formele, restabilește pentru privitor continuitatea unei viziuni de la care artistul părea să se fi abătut o clipă.

Cu « Chivuțele », Steriadi reînnoia prestigiul și îmbogățea orizontul picturii noastre de gen. Tratînd cu importanța cuvenită o asemenea temă complexă, atacîndu-i cu curaj problemele și rezolvîndu-le cu succes, el își mărturisea credința în valoarea unei arte care pornea de la faptul real și concret, și care, inspirîndu-se din actualitate, demonstra că adevărata viață pulsează cel mai puternic acolo unde norodul își face simțită prezența.

Așadar, în 1905, cînd picta tabloul « Dimineața în piață », Steriadi se și dovedise stăpîn pe mijloacele sale. Nu-l preocupau efecte izbitoare de colorit, nici extravagante conture liniare. Evoca simplu, cu sinceritate, în trăsături de penel largi, generoase, un motiv pătruns de bucuria soarelui: o dimineață încinsă, de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Chivuţele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vară, în Piața Mare a Bucureștiului de pe vremuri. Dar nu numai casele vechi cu fațade înguste, nu numai priveliștea de semipustietate a locului, și nu numai atmosfera de tîrg oriental, toropit și prăfuit — pe care a știut s-o sugereze cu atît adevăr — îl impresionaseră pe artist, ci și cei cîțiva oameni: birjarul, tîrgovețul, căruțașul, vînzătorul de salep. În atitudinea lor resemnată, în așteptarea aceea de un calm desăvîrșit în care i-a surprins monotonia orelor, în gestul birjarului care, singur, în mijlocul pieții își răsucea mulcom țigara, pictorul ghicise condițiile unei existențe mărunte, lipsită de bucurii. Cu sentimentul acesta și-a pictat el tabloul și de aceea emoția pe care o trezește în noi poartă cu sine ceva din crîmpeiul unei ușoare melancolii.

Un an mai tîrziu, la Chioggia, Steriadi avea să-și manifeste cu și mai multă căldură simpatia pentru ființele nevoiașe. Negreșit, emotivitatea lui nu ocolea splendorile lacustre ale împrejurimilor Veneției — peisajele pictate la Chioggia ne stau mărturie — dar oamenii ei par să-i fi fost mai aproape. Spre deosebire de ceea ce-i putea oferi oricare din peisajele Chioggiei, « Vînzătoarele de dantelă » însemnau pentru el mai mult decît un simplu motiv pictural. Oprindu-se la aspectul sărăcăcios al celor două femei care veneau în fiece dimineață de la Pellestrina cu coșurile încărcate de dantele, artistul întrevedea dintr-o dată posibilitatea de a explora adîncimile existenței omenești, așa cum o surprindea el aici, pe malurile Adriaticei, contrastînd atît de dureros cu feeria priveliștilor. Dantelăresele lui ne întîmpină cu o privire chinuită care se pierde undeva departe, dincolo de noi, și chipurile lor ofilite, supte, ca și întreaga lor făptură uscățivă și veștedă, reflectă o suferință îndurată discret și cu demnitate. Încă odată, Steriadi desenatorul ni se impune prin calitățile sale de fin observator. Cît privește pe colorist, el ne apare mai puțin evident în această pînză în care motivul însuși reclamă tonalități sobre, lipsite de strălucire. Pictorul rămîne însă prezent în felul sensibil de a așterne culoarea, în modelajul nuanțat al pastei, în trăsătura largă, expresivă, a tușei.

Dimineața în piață

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vînzătoarele de dantelă

Măsura deplină a talentului său și-a dat-o Steriadi în « Hamali în portul Brăilei », din 1909. Operă de proporții vaste, care însumează întreaga lui experiență de pînă atunci, ea impresionează prin caracterul ei profund uman. Pentru întîia oară artistul se oprea la lumea muncitorilor, și ceea ce pentru privitorul obișnuit însemna imaginea întîmplătoare a unui crîmpei de viață portuară, pentru Steriadi devenea o temă socială, care se cerea tratată pe ample dimensiuni. Fără îndoială că avîntul de după 1905 al mișcării noastre muncitorești, ca și ecoul stîrnit de evenimentele de la 1907, și-au avut partea lor de contribuție la importanța pe care pictorul a înțeles s-o acorde unui asemenea subiect. Voia el oare să ne ofere o frescă, să evoce în accente dramatice tumultul unei existențe care — între silozuri și catarge — se desfășura uneori cu intensitatea marilor încleștări? Evident că nu. Temperamental, pictorul nu s-a simțit niciodată îndemnat să nareze și, în general, aspectele dinamice ale realității nu par să-l fi atras. Îndeobște ochiul său a evitat aglomerările. Numărul personajelor din compozițiile pictate de el n-a depășit vreodată pe cel al « Chivuțelor » și chiar și acesta înseamnă o excepție.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Hamali în portul Brăilei » pare o imagine pașnică, liniștită, supusă unui ritm lent. Totuși, artistul a simțit că aici oamenii se iau la luptă cu viața, că povara care le apasă existența o întrece cu mult pe aceea a cărbunilor din coșurile purtate în spinare. Steriadi a văzut în modelele sale pe eroii modești și anonimi ai traiului cotidian și a deslușit în imaginea muncii lor o simplitate înrudită cu măreția. Viziunea lui s-a proiectat pe dimensiuni monumentale, cu personaje pictate în mărime naturală. Și iată-l urmărind aceste personaje de-a lungul deplasării lor încete, ostenite, și împletind expresia gîndului care li se citește pe față cu mersul împovărat și gîrbov.

Este totodată adevărat că înțelegerea lui Steriadi s-a mărginit la o atitudine de compătimire. De aceea lumii pe care a zugrăvit-o el nu i-a sezisat revoltele, ci ne-a sugerat numai amarul care o copleșea. Modelele sale sînt oameni a căror tărie morală se traduce nu printr-o conștiință protestatară și combativă (ceea ce ar fi imprimat chipurilor lor mai multă energie și mai puțină pasivitate), ci printr-o aparentă resemnare. În felul acesta imaginea muncitorului care luptă și se împotrivește « soartei », dispare îndărătul imaginei muncitorului care suferă și opune suferințelor sale doar puterea de a le îndura, nu și pe aceea de a le înlătura. Personajele lui Steriadi corespund acelei muncitorimi a cărei conștiință de clasă nu era încă îndeajuns de dezvoltată.

« Hamali în portul Brăilei » poartă pecetea lucrărilor elaborate pe baza unei munci susținute și documentate. N-au supraviețuit, din nefericire, schițele și detaliile de mari proporții care au precedat versiunea finală a operei. Dar tot ceea ce a izbutit Steriadi să exprime în fizionomia modelelor sale, complexa gamă de nuanțe sufletești pe care o reflectă mimica, gesturile și atitudinea lor, lasă să se vadă un studiu aprofundat și pătrunzător. Fiecare linie are un țel precis, pe care-l urmărește fără șovăire, și din fermitatea cu care accentuează formele, ne dăm seama că rosturile desenului au fost cumpănite cu precizie. Departe de a avea un rol secundar, linia este chemată aici să subordoneze imaginația disciplinei riguroase impuse de realitate. Astfel, prin importanța acordată desenului, se explică nu numai coeziunea fiecărei forme, consistența și trăinicia ei, ci în bună parte și acea împletire unitară a fondului de idei cu expresia lui formală. Desigur, compoziția lucrării — admirabil echilibrată — aduce și ea un aport decisiv în această din urmă direcție. Ritmul lent al mișcării din realitate este sugerat pe pînză prin ritmul compozițional al maselor desfășurate vertical, cînd mai ușor, cînd mai puternic înclinate, după cum și oamenii merg — sub apăsarea poverii — mai încovoiat sau mai drept. Coloritul joacă de asemenea un rol important în tablou. Nu atît detaliul particular este subliniat prin culoare, cît ambianța generală, climatul, atmosfera. Deși acțiunea se desfășoară în aer liber, tabloul e întunecat; zgura și cărbunele îneacă totul, înnegrind pămîntul și oamenii. Numai în planul ultim, de partea cealaltă a cheiului, lumina e ușor gălbuie. Pasta, grasă, este așternută cu dărnicie pe suprafețe mari. Urmînd credincioasă linia desenului, culoarea împlinește forma, reliefîndu-i construcția solidă prin contraste moderate și sobre, de valori. Niciodată culoarea nu e folosită numai pentru ea însăși. Totul e gîndit cu sinceritate, motivat și cîntărit în raport cu realitatea.

Oricît ar putea să pară de ciudat, « Hamali în portul Brăilei » a fost ultima mare compoziție cu temă socială creată de Steriadi. Trebuie să vedem în aceasta și un semn al vremii: burghezia împingea tot mai puternic pictura pe făgașul intimismului și decadentismului, rupînd-o de convulsiunile vieții sociale. Rămas fără cumpărători — de altfel și « Hamalii » fusese achiziționat de stat în schimbul unei sume derizorii — tabloul de compoziție era sortit să dispară. Dacă și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Hamali în port

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

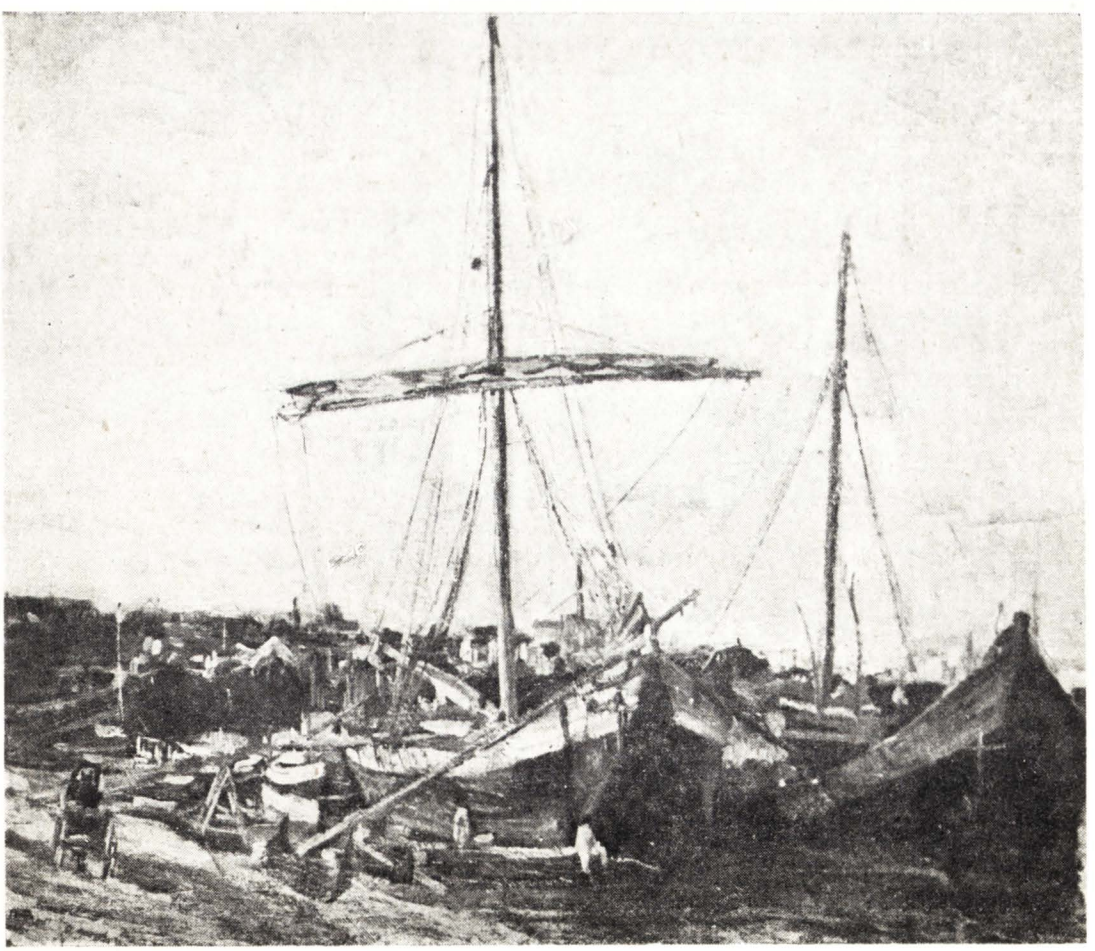
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pînă la 1910 Steriadi a manifestat un interes destul de viu pentru peisaj, de la această dată artistul i se consacră aproape cu totul. N-avea să abandoneze portretul, dar rareori va mai atinge el adîncimile sufletești exprimate în imaginea « Dantelăreselor » și a « Hamalilor ».

II

Încă din 1909, cînd pictase « Corăbiile în portul Brăilei, se putea observa în pînzele lui Steriadi un început de trecere de la peisajul mai mult descriptiv — de felul celor făcute la Chioggia — emoționant prin armoniile lui cromatice, la peisajul evocator, am putea spune narativ, în care vibrațiile atmosferei întregesc o anumită poezie, austeră și calmă, a locului. Datînd din 1908, « Iarna la Cărbunești », cu cenușiul ei întunecat, cu perspectiva nițel confuză a caselor risipite pe coastă, cu cei cîțiva copaci desfrunziți și țepeni, totul tratat într-o materie păstoasă, densă, fără prea multe reveniri de penel, în tușe puține acoperind uneori dintr-o singură trăsătură suprafețe întinse, amintește prin sentimentul și factura ei pe un Steriadi obișnuit. Nouă este aici numai îndepărtarea de peisajul citadin, îmbrățișarea largă a orizontului și a priveliștii cîmpenești. Cu contraste dramatice

Corăbii în portul Brăila



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de lumină și întuneric, peisajul acesta ne vestește parcă zbuciumul oamenilor care trăiesc în așezările scunde, estompate în ceață, și de unde, cine știe, poate că unii au pornit să-și înjghebe un rost chiar în lumea pe care pictorul a întîlnit-o de-a lungul cheiurilor sau în mijlocul pieților.

Parțial, peisajul portuar pictat la Brăila înscrie un aspect nou în evoluția artei lui Steriadi. Cine s-a obișnuit să identifice maniera pictorului cu urmele largi de penel, de un colorit îndeobște sobru, aproape stins și fără vibrație, va rămîne surprins recunoscînd aici o tușă mai măruntă, un ton mai strălucitor, și efecte de vibrație atmosferică. Îndeosebi cerul, interpretat cu o uimitoare sensibilitate, în pete ușoare de un albastru deschis, răspîndite pe toată întinderea superioară a pînzei, impresionează prin factura lui aeriană, prin sclipirile fine și jucăușe ale pastei subtil modelate. Corăbiile sînt pictate mai larg, cu acea dezinvoltură și cu acel respect pentru desen pe care i le cunoaștem artistului. Toate acestea sînt în fond mijloacele sporite ale unei forțe de sugestie care tinde să ne facă să simțim aievea frumusețea portului, caracterul său atît de particular, exotic aproape, și liniștea care-l învăluie către margini, departe de freamătul muncii. Abia observată, deși în prim plan, o caretă pe două roți subliniază prin înclinarea ei panta domoală a țărmului care se afundă în fluviu. Lotci, șlepuri și corăbii, par lăsate în voia soartei, într-o clipă de repaus în care oamenii lipsesc cu desăvîrșire. Cu pînzele strînse, cu catargele aplecate într-o parte, pîntecoase și greoaie, două corăbii răsar din unda adormită a apei.

Pe măsura înaintării în timp se dezvăluie la Steriadi o tendință tot mai pronunțată spre simplificare, spre sinteza largă, atotcuprinzătoare, liberă de orice artificii. « Iarna la marginea orașului », pictată la zece ani interval de « Iarna la Cărbunești », ne prezintă o imagine în care pictorul, cu o mare economie de mijloace — abia dacă intervin cîteva tonuri albe-cenușii, pătate ici-colo de coloratura unui zid sau a unui copac — creează (cu cîtă subtilitate și rafinament!) iluzia desăvîrșită a anotimpului înghețat. Senzația realității este comunicată nu atît prin jocul nuanțelor cît prin calitatea tonului, de o rară finețe, folosit în nota cea mai justă. Dacă « Iarna la Cărbunești » apărea întrucîtva gloduroasă, dimpotrivă, « Iarna la marginea orașului » izbește prin luminozitate, prin puritatea tonurilor, prin albul ei mat și intens, redînd întocmai strălucirea imaculată a zăpezii. Nu mai puțin contribuie la efectul sugestiv al pînzei simplitatea desenului: cîteva linii sînt menite mai mult să indice un hotar între obiecte, decît să constituie propriu-zis un contur. Dacă în ce privește mijloacele « Iarna la marginea orașului » aduce aceste elemente noi în evoluția picturii lui Steriadi, în ce privește sentimentul ce-i stă la bază, artistul nu face decît să-și continuie viziunea. Este cert că această « Iarnă » a fost pictată și din anumite considerente de fond: umilă și năpăstuită pe cît de simplă și de modestă, periferia îi oferea un conținut omenesc mai adînc, amintindu-i — nu fără o umbră de tristețe — existența unei lumi în suferință de care se apropia cu căldură.

Unul din meritele de seamă ale picturii lui Steriadi în acești ani este perfecta unitate între datele obiective ale realității și modul prin care aceasta e exprimată. El reușește să comunice întotdeauna ceea ce vrea, printr-o interpretare care nu se abate de la bunul simț și de la logica firească a lucrurilor. În toate împrejurările, Steriadi rămîne sincer în fața naturii (ceea ce explică de ce n-a alunecat el niciodată în manierism), mijloacele sale de a o reda variind în funcție de semnificația deosebită a fiecărei imagini, de sentimentul diferit care se desprinde din ea. Aceasta se observă foarte clar în peisajele pictorului unde s-ar părea că, subordonate genului, tehnica interpretării, factura și viziunea, nu sînt

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Geamia

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Iarna la marginea orașului

obligate să difere prea mult de la un subiect la altul. Adevărul este că tocmai în peisaj, unde diferențierile obiectelor sînt uneori extrem de subtile, personalitatea artistului și atitudinea lui în fața realității pot fi urmărite în chipul cel mai concludent. « Iarna la marginea orașului », « Casă veche în București » (Casa Moruzzi), « Cîmpul Procopoaiei », « Geamie » (Geamia veche din Mangalia) și « Casă la Balcic » sînt toate pictate între 1918 și 1921 și aparțin aceleiași perioade. Cu toate acestea, Steriadi nu pictează la fel în nici unul din tablourile de mai sus. Peisajele amintite au trezit în pictor rezonanțe puternice — dovadă forța de evocare a operelor — dar aceste rezonanțe nu se manifestă zgomotos și intempestiv, ci discret. În astfel de pînze, finețea interpretării se unește cu delicatețea sentimentului. În general, sînt ocolite tonurile tari și contrastele violente, preferîndu-li-se fie tranzițiile de gri sau violet, fie juxtapunerea de tonuri pe cît posibil înrudite. Artistul urmărește ca în peisajele sale să evoce o anumită atmosferă, să provoace stări sufletești, raportate bineînțeles la natura subiectului, și nu îngăduie nici o clipă intensității tonurilor să depășească gradul corespunzător sentimentului pe care trebuie să-l exprime.

Cu acoperișul peticit și cu pereții osteniți de vechime, « Casa Moruzzi » simbolizează parcă prin paraginea ei apusul aristocrației feudale căreia i-a servit odinioară de adăpost. Pentru a lăsa aceste vestigii să grăiască, pictorul n-a trebuit numai să le respecte fizionomia, ci să le-o și traducă în chipul cel mai potrivit. Tonalitatea neutră a tabloului, dominanta ei cenușiu-violacee (în ciuda soarelui care, după tăria umbrelor, se bănuiește puternic) are, ca și factura domoală a petelor de culoare, rolul de a sustrage într-o oarecare măsură imaginea efectelor de anotimp. Aici

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fiecare linie trebuie să exprime declinul, fiecare nuanță agonia, și formele să apară cît mai limpezi, sugerînd degradarea lentă și continuă a bătrînului edificiu.

Cu totul altceva este menit să exprime « Cîmpul Procopoaiei ». Fiind și acesta un peisaj de iarnă ne-am aștepta poate să-l vedem interpretat în felul « Iernii la marginea orașului ». Dar de astă dată, cum chiar titlul o indică, opera tinde să evoce un aspect al naturii vegetale și nu un colț citadin deși, de fapt, « Cîmpul » nu e decît un maidan la periferia urbei. Însă în timp ce tabloul din 1918, cu întinderile lui odihnitoare de nea și cu aspectul nemișcat al caselor umile, oferea o imagine a calmului, tabloul de acum, agitat de freamătul vijelios al copacilor, trădează neliniștea. Albastrul cerului bate în plumburiu, prin zăpada gloduroasă mijesc ierburi cenușii, în vreme ce dincolo de perdeaua rară a copacilor se ghicesc acoperișuri de un roșu stins: o simfonie de tonuri surde, cu acorduri grave. Față de tabloul dintîi, tușa e mai mobilă, mai nervoasă, cu zvîcniri uneori repezi, căci au dispărut suprafețele uniforme ale zăpezii și tăcerile văzduhului; aici chiuie vîntul și se aude gemetul arborilor. Dar toate aceste sonorități nu sînt lăsate să răzbată decît înăbușit, ca o amintire tulbure, îngăduind astfel imaginației să întregească cu plăzmuirile ei ceea ce pictorul n-a voit să comunice direct. Totodată, o anumită impreciziune a formelor — în limite dictate chiar de realitate — s-a simțit necesară aici, unde nu mai e vorba de atmosfera limpede a « Iernii de la marginea orașului », ci de perspectiva încețoșată a « Cîmpului Procopoaiei ».

Din același an, 1921, datează și tabloul cu « Geamia din Mangalia ». În partea de miazăzi a orașului, la marginea drumului către apus, răsare dintre arbuști

Cîmpul Procopoaiei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și pomi turnul ascuțit al bătrînei moschei, și acoperișul de olane vechi al casei Muezinului. Stîlpii subțiri de lemn îi sprijină streașina alcătuind un soi de pridvor, și, de la intrare, o cărăruie bătută cu bolovani duce pînă în inima grădinii. Morminte uitate, cu piatra înnegrită de timp, amintesc de existența unui mic cimitir. Aici, artistul s-a oprit într-o vară și, proptindu-și șevaletul în mijlocul ierbii înalte și a stînjeneilor, a pictat acel excepțional peisaj, de un farmec neobișnuit. Nicăieri mai bine decît în această pînză nu poate fi urmărită admirabila capacitate a lui Steriadi de a-și adapta mijloacele de expresie la realitate. Tușa largă și apăsată de odinioară care, în « Chivuțele » și « Dimineața în piață », indica suprafețele și volumul în cîteva trăsături de penel, a fost înlocuită cu pata măruntă, ușoară, nuanțată, așternută într-un ritm care denotă uneori verva. Atmosfera scaldă mai bogat o asemenea imagine, simțim parcă tremurul frunzei și mlădierea tulpinelor, iar cerul îndepărtat trimite o lumină argintie care învăluie întregul peisaj. Ca și în toate celelalte lucrări ale pictorului, nici aici efectele nu sînt excesive: strălucirea verdelui e temperată de griuri, vibrația aerului și freamătul vegetației sînt sugerate numai în măsura în care nu dizolvă forma obiectelor. Dar această discreție a evocării, această temperare voită a excitațiilor senzoriale, predispune la meditație, și în fața tabloului privitorul simte nevoia unei reculegeri. Deosebită de « Iarna la marginea orașului » și de « Cîmpul Procopoaiei » prin interpertare și sentiment, « Geamia din Mangalia » constituie, alături de acestea și de « Corăbiile din portul Brăilei », una din culmile măiestriei de peisagist a lui Steriadi.

Este locul să amintim aici și excelentul peisaj « Casă la Balcic », pictat tot în 1921. El aduce în discuție probleme asemănătoare cu cele ale « Geamiei »:

Casă veche în București

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aceeași factură de pete juxtapuse (dar ceva mai largi) urmărind captarea efectelor atmosferice și a vibrațiilor din natură. Mici spații albe lăsate cînd și cînd între tușe accentuează impresia de aerian; totuși consistența formelor e păstrată, căci imaginea e solid construită. Calitatea esențială a tabloului e că învie pitorescul priveliștei, înfățișînd-o cu toate atributele ei specifice: coame alburii de cretă năpădite de tufăriș, cu maluri rîpoase și albe; la marginea unui drum ce șerpuește spre deal, casa care, cu pereți luminoși de calcar răzbind printre tufe, bolovani și lut, completează organic peisajul; numai acoperișul de olane carmine și ferestruicile întunecate o deosebesc de acesta.

Am analizat pînă acum o seamă de peisaje caracteristice celei de a doua etape de creație a lui Steriadi, care se întinde de la 1910 la 1932. Dar pe parcursul acelorași ani mai întîlnim și opere care se situează — în general — în afara aspectelor prezentate mai sus. Astfel, « Faleza la țărmul mării », pictată în 1923 bruschează întrucîtva prin coloritul ei crud (albastrul violent al apei și reflexul roșiatic al malurilor) viziunea temperată cu care ne-a obișnuit artistul. Tot astfel, « Bărcile » din 1926 sînt pictate într-o factură a cărei vigoare izbește prin accentele ei uneori excesive, cum e de pildă linia care subliniază conturele bărcilor pe fondul tabloului.

În cele două decenii amintite, Steriadi a pictat și cîteva portrete. Dînd dovadă întotdeauna de o ținută artistică înaltă, acest fel de lucrări prezintă totuși un aspect destul de inegal. Maestrul Iser făcea în 1913 o observație foarte judicioasă, arătînd că în mijlocul celor umili, pentru care are o deosebită atracție, se simte

Casă la Balcic

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Turc vînzător de fructe

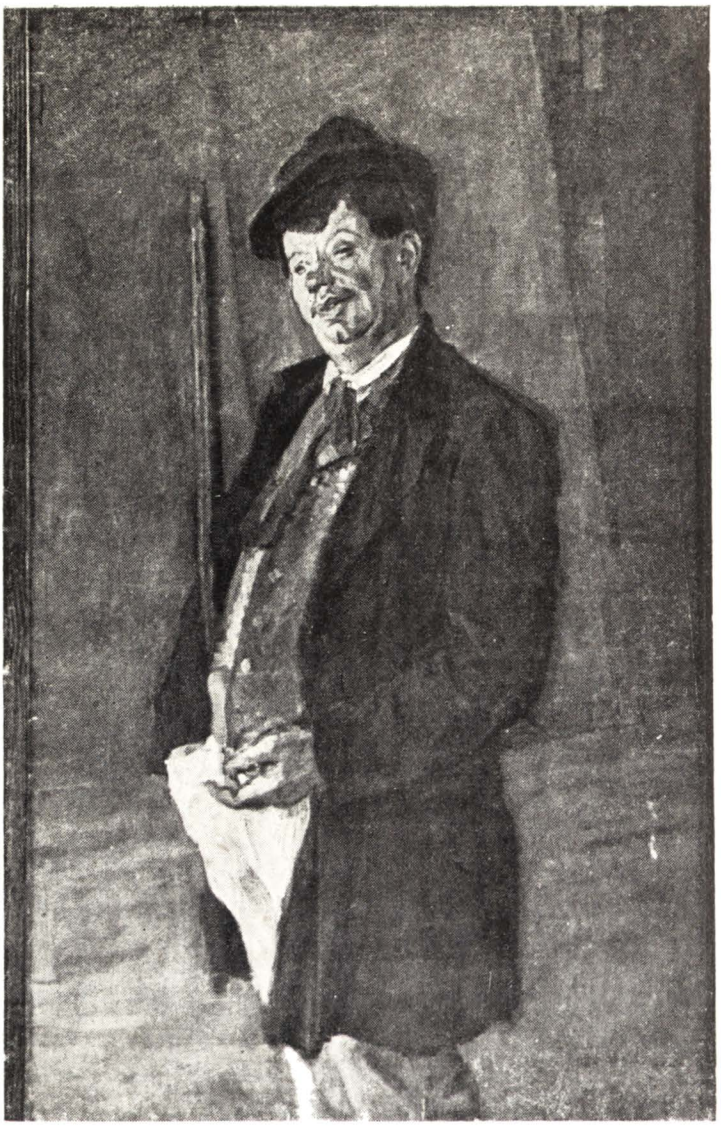
Steriadi la locul lui, și « nu în lumea elegantă unde vreo cucoană cu ochi mai mult sau mai puțin cercuiți, cu buzele mai mult sau mai puțin senzuale, îi cere să-i facă portretul » [1].

Într-adevăr, *portretistul* Steriadi poate fi aflat în primul rînd în tablourile care înfățișează oameni simpli. Atunci, cu o forță nebănuită, artistul reușește să pătrundă în toate ascunzișurile sufletului, scoțînd la lumină esențialul unei fizionomii, subliniindu-i semnificațiile morale. În astfel de opere mimica se asociază cu gestul și cu atitudinea, portretul trăiește ca un tot căruia fiecare linie și pată de culoare îi sînt subordonate. Observăm totodată că portretele lui Steriadi sînt mult mai adîncite și mai expresive atunci cînd modelul e surprins în viața de toate zilele, în mediul acțiunilor lui firești.

---

[1] Vezi « Flacăra » din 20 aprilie 1913, anul II, nr. 27, p. 116.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Iancu Brezeanu în « Cetățeanul turmentat »

Compozițiile « Dantelăresele » și « Hamalii » dovedesc cu prisosință cele afirmate mai sus și nu mai puțin turcul « vînzător de fructe » din 1924, care este efectiv un portret. Steriadi a știut să deslușească în acest model al său multe laturi: optimism, sete de viață, șiretenie amestecată cu bonomie, și o anumită căldură comunicativă. Ochii mici și veseli, cu pleoapa strînsă, scrutează întrebător iar zîmbetul ușor viclean întregește — alături de gestul mîinii care ține țigara — expresia bănuitoare a chipului. De un pitoresc plin de humor, acest personaj — modest în fond — cu privirea lui șireată și cu aerul de sfătoasă bună dispoziție i-a fost simpatic artistului. De aceea l-a și pictat cu atîta înțelegere și pătrundere psihologică.

Portretul actorului Ion Brezeanu în rolul « Cetățeanului turmentat » ilustrează de fapt scena în care acesta se întreabă: « Mă rog, dar eu cu cine votez? »; din ea decurg toate atributele expresiei și atitudinii personajului caracterizat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Este un merit însemnat al lui Jean Al. Steriadi acela de a-l fi portretizat pe actor în rol, spre deosebire de mulți alți artiști plastici ai noștri care s-au mărginit în cazuri similare să-și picteze modelele numai în costumele cerute de epocă, nu și în situațiile reclamate de interpretarea rolului. Cele spuse cu privire la tabloul de mai sus rămîn valabile și pentru portretul aceluiași Ion Brezeanu în rolul « Avarului ». Nu insistăm asupra detaliilor psihologice oglindite atît de fidel în ambele opere, deoarece ele sînt cunoscute celor familiarizați cu eroul lui Caragiale și cu cel al lui Molière.

Deși mediul de salon i-a fost apropiat lui Steriadi, Iser a avut dreptate să afirme despre confratele său că nu se simțea « la largul lui » în mediul acesta. Portretele persoanelor din societatea așa-zis bună pe care le-a pictat, nu sînt îndeajuns de interiorizate, ceea ce denotă lipsa de interes a artistului pentru model și indiferența lui pentru ceea ce convenția socială îi cerea să promoveze în asemenea lucrări. Dovadă că atunci cînd convenția e înlăturată, fie prin faptul că pictorul își alege modelele din lumea oamenilor simpli, sau dintre familiari, fie că societatea « înaltă » îi acceptă humorul și gluma considerîndu-le inofensive, Steriadi își manifestă cu strălucire toate însușirile de perspicace observator și de fin analist, aspect care se evidențiază îndeosebi în creația lui de litograf și desenator.

III

Exceptînd perioada primelor sale tablouri importante — aceea în care locul de frunte l-au ocupat marile compoziții cu temă socială — Steriadi s-a simțit uneori ispitit de impresionism, îndeosebi în acele lucrări unde anumite efecte de atmosferă erau impuse chiar de cerințele subiectului. Ani și ani de-a rîndul, acestei ispite i s-au opus stăpînirea solidă a desenului și concepția sănătoasă a artistului, care nu vedea în realitate numai un simplu pretext pictural, ci se simțea strîns legat de ea. Sînt multe opere ale lui Steriadi sumar cercetate — chiar și dintre cele mai remarcabile— în care un anumit fel de a picta cerul sau de a reda vibrațiile de lumină a făcut odinioară pe unii critici de artă să afirme că el ar fi un impresionist. În astfel de pînze însă, un cercetător judicios nu poate recunoaște decît cel mult unele procedee împrumutate de la impresionism. Totuși trebuie să avem în vedere că societatea burgheză în mijlocul căreia trăia — cu idealurile ei hedoniste și decadente — nu i-a îngăduit pictorului să se sustragă cu desăvîrșire influențelor sale. Aservită apusului — unde arta, cînd nu era redusă la funcția de simplu excitant senzorial, devenea obiectul celor mai aberante speculații cerebrale — societatea aceasta reclama tot mai imperios o pictură facilă de senzații, care să desfete simțurile și să adoarmă rațiunea.

Mai cu seamă în anii dintre cele două războaie pictura noastră, aflată aproape exclusiv la cheremul burgheziei, s-a văzut solicitată de tendințele cele mai ostile unei imagini a realității. Așa se explică deformarea căreia i-au fost supuse la un moment dat talentele foarte puternice ale unor artiști ca Lucian Grigorescu sau Ciucurenco, tineri pe vremea aceea și care, spre deosebire de generația mai veche, nu apucaseră să-și însușească, printr-o învățătură solidă și o practică îndelungată, bazele meșteșugului realist. Așa se explică de ce pictori ca Iser sau Tonitza, făcînd parte dintre cei maturi și cu experiență în ale artei, maeștri care o porniseră la drum bărbătește, mînați de crezuri înnoitoare și însuflețiți de nobile idealuri sociale, n-au rezistat pînă la urmă și au cedat influențelor artei din occident. Chiar și Băncilă, cel care în pictură redase atît de dramatic durerile țărănimii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la 1907, își pierduse avîntul revoluționar. Pentru unii abaterea avea să fie numai vremelnică, dar majoritatea celor mai vîrstnici era pierdută pentru adevărata pictură.

Asemenea multora dintre confrații săi de o vîrstă, Steriadi nu s-a lăsat niciodată tîrît la remorca zgomotoaselor manifestări extremiste în artă, rămînînd refractar tuturor curentelor care s-au succedat de la impresionism și postimpresionism încoace. Deși numai în parte, impresionismul însă l-a ademenit ca și pe mulți alții, prin rafinatul lui joc de lumină, prin acel miraj sclipitor al atmosferei, în care sub pretextul redării fidele a naturii, obiectele acesteia erau topite într-o baie difuză de vibrații. Astfel, începînd cu anii 1932 — 1933, constatăm din ce în ce mai des la Steriadi tendința de a capta aspectele trecătoare ale realității lăsînd să domine în imagine efectele de atmosferă. Unei astfel de interpretări îi este uneori supus nu numai peisajul, dar chiar și natura moartă. Pentru înțelegerea modului în care pictorul s-a abătut de la drumul său obișnuit, o comparație între admirabila « Natură moartă cu fazani », din 1931 (aparținînd așadar perioadei precedente), și « Natura moartă cu iepure », din 1937, este concludentă. În primul tablou imaginea e închegată și construită, ochiul poate urmări forma și desluși o delimitare exactă a volumelor; coloritul încîntător al penajului celor două păsări e pus în valoare, nu numai prin extrema bogăție de tonuri și nuanțe — exprimată în tușe generoase, ample — ci și printr-o compoziție măiastră, foarte unitară, privind atît obiectele, cît și raporturile tonale. Dimpotrivă, în tabloul cu iepurele, forma, redată într-o factură exagerat de mobilă, în pete mărunte și repezi care disprețuiesc desenul, apare îmbucătățită și obiectul se pierde în tremurul excesiv al luminii.

Neglijarea desenului și urmărirea efectelor exterioare fac ca o bună parte din peisajele acestei epoci să exprime mai mult efecte fugare de atmosferă sau notații rafinate de colorit. În mod cu totul subiectiv, realitatea e interpretată aici aproape numai în virtutea elementelor senzoriale, iar elementul emoțional efectiv, care dădea atîta viață și forță evocatoare operelor de pînă acum ale artistului, e copleșit de rafinamentul senzației. Totuși trebuie să recunoaștem că niciodată Steriadi nu merge pînă acolo încît imaginea să devină total inconsistentă, și cu toată acea nepreciziune a formelor — care ne supără în tablouri cum sînt de pildă cele făcute în 1933 la Cassis, în Franța, și mai cu seamă cele pictate în 1946 în Bulgaria, la Sozopol el caută să ne dea cît de cît o impresie de soliditate, respectînd construcția obiectelor. Asemenea rezistențe, izvorîte din impulsurile sănătoase ale vechei lui orientări profesionale, dau influenței impresioniste asupra lui Steriadi un caracter specific. În măsura în care se poate vorbi de impresionism la Steriadi, impresionismul acesta e unul cu rezerve, acceptat parțial și fără consecvență. Iată ce-l face pe artist să nu se îndepărteze prea mult de adevăr, ba adeseori principiile artei sale inițiale precumpănind, el reușește să-și identifice viziunea cu aspectele realității din jur. În categoria pozitivă a unor astfel de opere putem cita cele două peisaje olandeze cu moară [1], pictate în 1937 la Veere, și « Livada » de lîngă București, din 1942. Primele justifică în bună măsură — dată fiind larga lor perspectivă aeriană — insistența artistului asupra efectelor de atmosferă. Distanța și înălțimea de la care e văzută priveliștea implică o ușoară estompare a obiectelor; la rîndul său, climatul nordic, cu lumina lui potolită și cu reflexele de un albastru brumăriu ale cerului, îngăduie pictorului o accentuare a ansamblului în pofida detalilor. Tablourile sînt foarte nuanțate, iar su-

[1] Colecția dr. Alice Magheru și colecția Octavian Moșescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Livada

medenia de tuşe e mai unitar închegată aici; lipsesc acele goluri (alburi) care, de pildă, în pînza cu « Interiorul » din 1938, dau uneori formelor un aspect inconsistent. Deşi ambele opere sînt izbutite, una dintre aceste lucrări [1] (în care punctul de observaţie a fost puţin deplasat) se distinge printr-o mai mare variaţie în colorit şi poate chiar printr-o mai sensibilă exprimare a specificului local.

« Livada » e prin excelenţă o imagine a naturii însorite şi fertile. În unduirile ierbii domoale, în tremurul delicat al frunzelor şi în mişcarea legănată a pomilor tineri, se simte adierea zefirului şi totul, pînă şi umbra care îşi rătăceşte hotarul în cuibul de verdeaţă de la rădăcina copacilor, exprimă viaţa şi prospeţimea. Fireşte, pentru a sugera asemenea efecte, pictorul a trebuit să recurgă la o factură în pete uşoare, mobile, la un desen nervos şi spontan, care să lase vibraţiei întreaga libertate de manifestare, căci ea joacă aici rolul principal, însufleţind cu sclipirile ei fiecare colţ de natură. Într-o astfel de pînză, Steriadi s-a putut deda în voie plăcerii de a sezisa freamătul dulce al aerului şi al luminii de primăvară.

Trebuie amintit şi peisajul pictat în 1949, care înfăţişează un aspect al străzii Luterane din Bucureşti. Alături de operele mai sus menţionate şi de peisajele executate în 1950 la Mangalia, el dovedeşte la rîndul său că influenţa impresionismului nu s-a exercitat asupra lui Steriadi decît cu intermitenţe şi numai pînă

[1] Peisajul din Colecţia Octavian Moşescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la un anumit punct, pictorul nelăsîndu-se total pradă unei concepții care-i refuza artei plenitudinea vieții. Putem afirma chiar că — în ciuda interesului evident arătat problemelor de lumină și de atmosferă — « Strada Luterană » și peisajele din Mangalia lasă să se întrevadă prin consistența imaginii lor, întoarcerea lui Steriadi la acele principii realiste care-l călăuziseră în primele decenii ale veacului. Acestea aveau să reînflorească însă deplin abia în portretul din 1951 al academicianului A. Toma.

IV

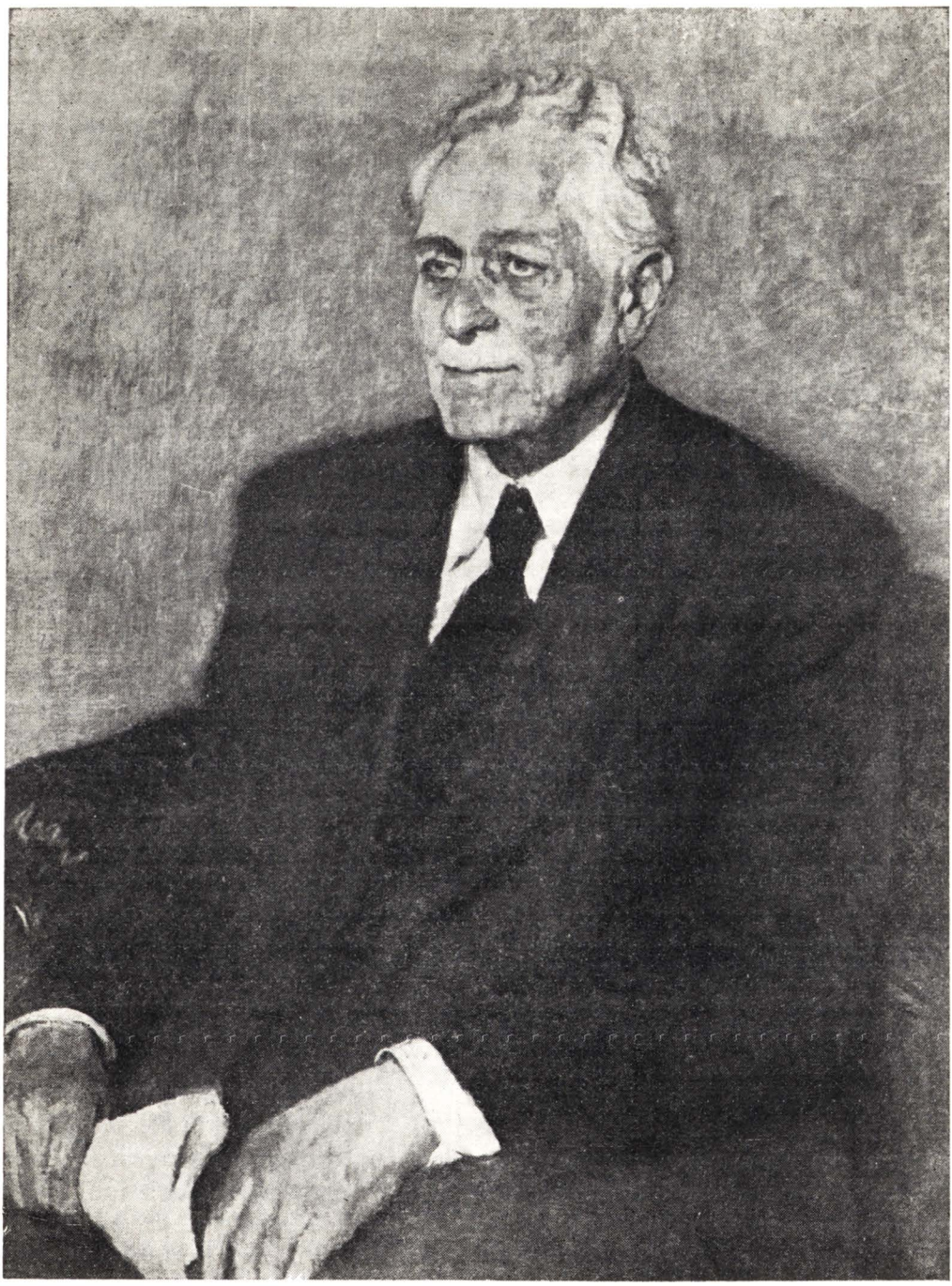
Prin modul cum a fost pictat, portretul scriitorului A. Toma apare ca o reacțiune a lui Steriadi împotriva propriei sale concepții artistice din perioada precedentă. Reacțiunea s-a produs sub influența noii orientări luate de pictura romînească după 23 August 1944. Zmulgîndu-se, cu un admirabil efort de revizuire critică din mrejele impresionismului, Steriadi a apelat la toate resursele bogatei lui experiențe artistice și a revenit pe făgașul picturii realiste. Referindu-se la anumite aspecte ale activității sale din ultimele două decenii, el însuși recunoștea: « În trecut mă îngrijeam mai puțin de efectul și de înțelegerea pe care imaginile mele urmau să le trezească în privitor. Eram preocupat în primul rînd de a mă exprima pe mine, de a da curs bucuriilor mele interioare legate de armonia tonurilor, de plasticitatea pastei, sau de humorul unei linii. Mă interesau vibrațiile luminii, atmosfera din jurul obiectelor, și o seamă întreagă de elemente legate îndeosebi de reacțiile noastre senzoriale »[1].

Datorită tocmai acelei superficialități în tratare pe care o implica atenția acordată aproape exclusiv efectelor formale se lămurește de ce « Autoportretul » din 1935 (pictat cu o delicateță de ton nu lipsită de farmec și desenat cu dezinvoltură) era mai puțin expresiv și interiorizat decît ne-am fi putut aștepta. Este limpede că o schimbare de concepție care să facă pe pictor să-l vadă în portret în primul rînd o operă de caracterizare psihologică, de reliefare a anumitor trăsături morale, se simțea necesară. Această schimbare n-a devenit însă posibilă decît odată cu modificarea cursului de dezvoltare a întregei noastre arte, condiție care explică și de ce deosebirea dintre portretul pictat în 1951 și lucrările anterioare cu temă similară, este destul de accentuată.

Într-adevăr, nici una din operele feluritelor etape de creație străbătute de Steriadi în cincizeci de ani nu a marcat un contrast atît de izbitor între ceea ce a precedat și ceea ce a urmat. Între lucrările mai vechi — de factură și de calitate foarte diferită — înfățișînd pe doctorul Poenaru-Căplescu (1909), pe doamna cu evantai (1924) și pe artist însuși (1935), deosebirea nu era atît de mare încît să nu se fi putut recunoaște o continuitate în viziune. Se întrevedea uneori un progres, dar el privea mai puțin concepția propriu-zisă, cît maniera de execuție. Din punctul de vedere al celei dintîi, datele problemelor pe care și le punea artistul nu păreau să difere prea mult: aceeași considerare exterioară a modelului, redat cînd mai solemn, cînd mai familiar, dar în general prea puțin analizat sub raportul trăsăturilor lui sufletești. Aceasta nu se întîmpla în portretele actorului Ion Brezeanu sau în ale turcului Osman, unde semnificația tabloului ieșea din sfera obișnuitelor portretizări de intelectuali sau de persoane din « înalta » societate burgheză. Totuși, și în astfel de pînze se întrevăd uneori înrudiri, fie de factură, fie de colorit, care fac ca etapele de creație amintite să rămînă vizibil legate între

[1] Vezi: Radu Bogdan, *De vorbă cu maestrul Jean Al. Steriadi despre arta portretului*, în «Flacăra» din 12 aprilie 1951.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Acad. A. Toma

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ele. În portretul academicianului A. Toma însă, legătura e mai puțin vizibilă. Începînd chiar cu concepția despre portret și despre rosturile lui, revizuirea întreprinsă de Steriadi a operat sub mai toate aspectele: desen, factură, colorit etc. Dar ceea ce face ca portretul de acum să aibă o importanță deosebită este în primul rînd semnificația lui: ținînd seama de momentul cînd a apărut, oricine privește lucrarea constată că artistul a adoptat o atitudine netă, cu un pronunțat caracter demonstrativ care se răsfrînge nu numai pe planul evoluției lui personale, ci vizează întreaga dezvoltare a picturii noastre noi. Prin însuși felul cum se oglindește aici problema portretului, ca o contribuție adusă unei cauze și ilustrării unui principiu, opera ne apare ca o exemplificare a realismului socialist: există în tablou pe lîngă nota de căldură umană, și elementul de visare romantică, și sentimentul optimist al unei încrederi în viitor; ele sînt susținute prin tendința vădită a pictorului de a sublinia trăsăturile pozitive ale modelului său și de a le exprima pe înțelesul tuturor.

În privința aceasta sînt concludente chiar mărturisirile lui Steriadi: « De astădată — spune el — m-am avut în vedere nu numai pe mine, ci și publicul căruia mă adresam și am înțeles cît de importante erau claritatea și adevărul imaginii, limpezimea cu care se manifestă ideile care îi stau la bază. Ceea ce nu însemna cîtuși de puțin că-mi era îngăduit să neglijez forma și că portretul nu trebuia să placă ochiului și din punctul de vedere al satisfacțiilor pe care le poate oferi o armonie de culoare, o îngemănare meșteșugită a tonurilor, un echilibru al liniei și al compoziției, dar problema rămînea în primul rînd aceea a portretizării unui scriitor. Firește, nu era vorba de a ilustra pur și simplu ideea generală, ci de a exprima individualitatea poetului A. Toma. Am ținut deci seama de spiritul combativ care îi însuflețește opera, de idealul umanitar care o străbate. Amintindu-mi de trecut, de vremea cînd anumite lucruri scrise de el nici nu puteau vedea lumina tiparului, mi-am spus că într-un fel, A. Toma este și un vizionar, că idealurile pentru care a luptat s-au realizat în bună parte și că strădania s-a n-a fost zadarnică. Bătrînețea lui optimistă și încununată de succes m-a mișcat. Toate aceste elemente au constituit fondul de idei al operei. Ceea ce trebuia să creez era așadar figura unui poet luptător, care după o viață întreagă avusese bucuria să vadă biruind cauza pentru care militase. Acest triumf urma să se oglindească în seninătatea și liniștea expresiei; trebuia să redau chipul unui om mulțumit și în același timp cald, deschis la suflet, cu o privire încrezătoare, proiectată în viitor »[1].

Atributele expresive menționate mai sus apar într-adevăr în tabloul lui Steriadi. Portretul e viu, convingător, și apropie pe privitor de model. Din acest punct de vedere lucrarea e superioară celei din 1926 care îl înfățișa pe regizorul Paul Gusti și unde caracterizarea psihologică a personajului rămînea sub nivelul calităților de desen, punere în pagină și colorit. În fața ultimului tablou admiram echilibrul său impunător, sobrietatea liniilor și a formei — elemente care contribuiau la reliefarea autorității morale a celui portretizat — dar nu-l simțeam îndeajuns pe creator și pe omul de idei; elementul de fantezie pe care-l presupune gîndirea unui regizor nu ne era nici el sugerat; interpretarea părea străbătută de un suflu rece, distant. Toate acestea ne făceau să rămînem întrucîtva străini de adevărata imagine a personalității lui Paul Gusti.

Nu același lucru se poate spune despre portretul lui A. Toma. Întreg procesul realizării tematice a acestui tablou ne-a fost foarte clar definit de artist și cercetînd opera de aproape ne dăm seama cu cîtă conștinciozitate i-a subordonat

[1] Vezi « Flacăra », art. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

el execuția, ideilor care le-au călăuzit. Desenul e precis fără a fi minuțios, deși urmărește toate particularitățile formei. Tușa măruntă și fină e aplicată cu scrupulozitate în funcție de desen și folosită de pictor pentru a valora cu sensibilitate tonurile, recurgînd la o foarte subtilă nuanțare a lor. Coloritul — o armonie de roz, negru și alb — e sobru, în acord cu ținuta modelului, iar aspectul echilibrat al punerii în pagină ajută la sugerarea expresiei sale de siguranță și calm. Ceea ce marchează așadar contrastul acestei opere față de multe din cele ale perioadei precedente, este modul cum a fost gîndită — prin raportare strictă la conținut — și factura ei atît de sever disciplinată.

Desigur, tabloul nu este perfect. Personalitatea scriitorului ar fi putut fi analizată sub un unghi și mai complex decît cel al seninătății, al sentimentului umanitar, al vizionarismului și al satisfacției morale, sugerîndu-ni-se de pildă acea energie combativă a poetului de care amintea chiar Steriadi în declarațiile sale. Și poate că o anumită libertate în factură, un desen mai degajat, o tonalitate uneori mai puțin austeră (tonurile negre sînt întrucîtva excesive), ar fi dat acestui portret atît de viu o notă de însuflețire în plus. Privindu-l ne dăm însă seama că realizarea lui comportă o semnificație mult prea largă, pentru ca valoarea să-i poată fi umbrită de asemenea mici lipsuri.

În 1952 cînd a fost expus, portretul scriitorului A. Toma a stîrnit un puternic ecou în rîndurile publicului și ale artiștilor plastici. Prin prestigiul execuției sale tabloul ilustra nu numai o cotitură în evoluția lui Steriadi, ci sublinia însăși valabilitatea acestei cotituri. Într-un moment cînd pictura noastră, în drumul ei spre realismul socialist, se lupta cu dificultățile inerente noii școli și cînd balastul vechilor deprinderi formaliste îi îngreunau avîntul, academicianul Steriadi dovedea că eliminase reminiscențele decadente ale trecutului și că a face artă realistă înseamnă a înălța cît mai sus steagul măiestriei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CENTENARUL MUZEULUI BRUKENTHAL

de EUGEN SCHILERU

Întemeietorul acestui muzeu complex din vechea și pitoreasca cetate medievală a Sibiului, Samuel Brukenthal, s-a născut la 26 iulie 1721. După terminarea liceului evanghelic, el se înscrie la Facultatea de drept din Jena. Întors în Ardeal, obține postul de secretar al cancelariei guvernămîntului transilvănean. În cursul primului concediu pe care și-l petrece la Viena, obține o audiență la împărăteasa Maria Tereza și impresia pe care o face este determinantă pentru întreaga sa carieră. Samuel Brukenthal urcă din demnitate în demnitate: în 1754 e secretar guvernamental, în 1760 consilier guvernamental, în 1762 cancelar provincial, în 1766 președinte al Cancelariei transilvănene a Curții și, în sfîrșit, în 1777, guvernator al Transilvaniei. Între timp fusese ridicat la rangul de baron în 1762, decorat cu Ordinul sf. Ștefan în 1765 etc.

După ce se retrage din viața publică, Samuel Brukenthal se dedică dezvoltării și organizării colecțiilor sale felurite pe care începuse a le strînge cu mult mai înainte. Spre deosebire de alți colecționari, Brukenthal, departe de a avea intenția tăinuirii tezaurului adunat în decursul anilor, dorește ca el să devină accesibil marilor mase ale publicului. În acest sens prevede prin testament ca toate colecțiile pe care le pusese la adăpost în frumosul său palat baroc, să revină, după stingerea familiei în linie bărbătească, liceului evanghelic din Sibiu, deci comunității săsești.

Baronul Samuel Brukenthal se stinge la 9 aprilie 1803. Prin moartea ultimului descendent în linie bărbătească, muzeul trece în custodia comunității evanghelice din Sibiu. Totuși, pînă la eliberarea țării noastre, muzeul acesta a rămas puțin accesibil marilor mase. De abia după 23 August 1944, marele public a putut cunoaște mai îndeaproape prețioasele lui colecții. Intrat în patrimoniul statului, muzeul Brukenthal a fost și este necontenit îmbogățit. Guvernul nostru s-a îngrijit în primul rînd de restaurarea vechiului palat. Pinacoteca a primit noi lucrări, în special artă romînească din secolele XIX și XX. De asemenea Secția de artă populară a primit prețioasele și frumoasele colecții romînești ale Astrei. Biblioteca a crescut în mod considerabil, a fost completată și este ținută la zi cu lucrări de ideologie, de istoria artelor, de istoria Transilvaniei etc. Secția de artă grafică și-a sporit și ea colecțiile. La fel și cea de arheologie. În jurul unor elemente pentru o istorie a tiparului transilvănean s-au strîns numeroase elemente noi, care au dat posibilitatea închegării unei adevărate secții consacrate acestei probleme. Mul-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţumită înţelegerii Ministerului Sănătăţii s-a putut deschide o secţie de istorie a farmaciei alopatice şi homeopatice transilvănene. În partea de clădire care i-a fost hărăzită s-a reconstituit şi un atelier de alhimist, aşa cum arăta el în epoca feudală.

Guvernul a acordat în acelaşi timp o atenţie deosebită problemei conservării colecţiilor şi organizării lor pe baze ştiinţifice. Dacă în trecut cea mai mare parte a specialiştilor care admirau lucrările din pinacoteca Brukenthal nu uita să-şi întovărăşească elogiile de o critică adusă proastei lor conservări, noua conducere a muzeului a luat măsuri menite să orienteze restaurarea lucrărilor, atunci cînd aceasta e necesar, pe o linie nouă şi sănătoasă. Un alt exemplu de respect pentru efortul depus de Brukenthal, este felul în care au fost conservate interioarele vechii sale locuinţe, interioare care fac azi parte din Secţia de arte decorative a muzeului. În sfîrşit, fiecare din secţiile acestui muzeu complex a fost organizată pe baze strict ştiinţifice, astfel ca printr-o selecţionare menită să sublinieze esenţialul şi printr-o prezentare cronologică a obiectelor, menită să dea posibilitatea urmăririi evoluţiei unei arte sau a unei probleme, publicul să poată fi pe deplin lămurit asupra materialului expus.

În acest număr al revistei Institutului nostru nu ne vom ocupa decît de acea parte a colecţiilor, care priveşte arta, fie că e vorba de arte plastice, ori de cea aplicată. În cadrul Secţiei de arte aplicate, camera tezaurului cuprinde minunate exemplare datorite meşterilor ardeleni care lucrau în argint, cum sînt de pildă o piesă lucrată de Sebastian Hann sau numeroase vase de cult din filigran şi email. Nu trebuie să uităm de asemenea Secţia de artă populară, Secţia de arte grafice, cu un important cabinet de stampe cuprinzînd lucrări din secolele XVI—XVIII printre care gravuri de Marc Antonio-Raimondi, Dürer, Rembrandt, Edelinck etc. Intenţiile pedagogice ale ctitorului acestui locaş de cultură se văd şi în colecţia de mulaje în ghips după cele mai de seamă statui ale antichităţii greco-romane.

Astăzi muzeul funcţionează cu următoarele secţii: pinacoteca, Secţia de arte aplicate, cuprinzînd interioarele cu mobilier de epocă, ceramică, argintărie, podoabe, giuvaieruri, camera tezaurului, salonaşul de muzică, plin de instrumente muzicale de epocă, Secţia de artă populară, căreia regimul nostru i-a acordat o mare importanţă, îmbogăţind-o neîncetat, Secţia de arte grafice, care se completează în mod fericit cu o mică expoziţie dedicată istoriei tiparului transilvănean, Secţia de arheologie şi istorie, care a integrat şi o frumoasă colecţie de arme, Secţia de istoria medicinei şi farmaciei, creată aproape în întregime după eliberarea ţării, biblioteca, împreună cu toate secţiile ei: manuscrise, hărţi, note muzicale, colecţii numismatice; colecţia mineralogică şi colecţia de mulaje răspîndite în muzeu, fie pentru a ilustra arta societăţii sclavagiste, fie pentru a împodobi unele săli. Trebuie de asemenea să menţionăm că în sălile de pictură germană din veacul al XVI-lea au fost introduse şi statuile în piatră sau lemn polihromat create de artiştii germani din această epocă.

Primele probleme care se impun vizitatorului unei pinacoteci care totalizează în sălile de expoziţie şi depozite 1600 lucrări, sînt: problema felului în care ctitorul a alcătuit-o, aceea a provenienţei pieselor expuse, a criteriului de care s-a condus colecţionarul, a valabilităţii lor astăzi şi — ca o consecinţă — a valorii ei actuale.

Începutul operaţiei de colecţionare trebuie situat la jumătatea veacului al XVIII-lea, în vremea cînd Samuel Brukenthal făcea prima sa călătorie în capitala imperiului. E probabil ca el să fi început prin a strînge opere ale pictorilor aus-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

triaci sau germani din Germania de miazăzi. Unul din foștii conservatori ai muzeului, M. Csaki, a stabilit că Brukenthal a primit în dar mai multe lucrări din partea împărătesei.

Interesant e și faptul că Samuel Brukenthal cumpăra de la emigranții francezi. Astfel un tablou de Philips Wouwermann, « Podețul de lemn », descris ca figurînd în colecția contelui Mirabeau din Paris, a fost, de la intrarea lui în colecția Brukenthal și pînă mai deunăzi, trecut sub titlul francez « Le petit pont de bois ».

Pasiunea colecționarului pentru anumite școli de pictură îl făcea să cumpere colecții întregi, doar pentru a putea achiziționa piesele rîvnite. Îmbogățirea colecției cu lucrări de valoarea celor pe care le vom trece în revistă justifică existența unor lucrări mai puțin realizate.

Samuel Brukenthal nu s-a mulțumit să achiziționeze numai lucrări de ale pictorilor austriaci sau germani din sud. Prin ei, care, chiar în veacul al XVIII-lea, se arătau influențați în creațiile lor de pictorii din Țările de Jos, colecționarul a făcut cunoștință cu arta acestora din urmă. Pentru cel care cercetează astăzi cu atenție sălile de expoziție și depozitele pinacotecii devine evident faptul că, dintre toate școlile de pictură, aceea care l-a cucerit pe deplin pe întemeietorul muzeului Brukenthal a fost școala flamando-olandeză. Preferința aceasta se verifică încă odată atunci cînd, examinînd conținutul sălilor de artă germană, italiană, spaniolă, franceză sau localnică, întîlnim în ele numeroase personalități ale căror creații poartă pecetea influențelor flamando-olandeze. Dacă după aceea procedăm la o examinare a curentelor din școala flamando-olandeză, care sînt mai bogat reprezentate în pinacotecă, criteriile după care s-a condus colecționarul se precizează și se nuanțează. Astfel, numărul lucrărilor flamando-olandeze care aparțin așa numitului curent romanist din această pictură, adică acelui curent vădit influențat de capodoperele italiene ale Renașterii, este inferior numărului de lucrări care continuă tradițiile populare naționale și realiste ale picturii Țărilor de Jos. Astfel, orientarea hotărîtă a colecționarului spre opere care redau în chip realist viața poporului se demonstrează din simpla cercetare a tezaurului pinacotecii.

Iată de ce pinacoteca muzeului Brukenthal îngăduie istoricilor de artă, criticilor, artiștilor și marelui public, nu numai urmărirea luptei dintre realism și idealism în istoria artelor plastice, ci și sezisarea continuității liniei realiste în pictura trecutului.

Dacă, după cum se vede, Samuel Brukenthal s-a călăuzit în colecționarea picturilor de criterii valabile și astăzi, merită să examinăm valoarea achizițiilor sale.

Pinacoteca a fost în trecut cercetată cu atenție între alții de: dr. Th. von Frimmel, istoric de artă vienez, prof. Trost, prof. Voll din München, prof. Hofstede van Groot din Amsterdam, dr. A. Bredius din Haga etc. deci de către cei mai mari specialiști ai timpului în probleme de artă flamando-olandeză, germană și austriacă. Mulțumită concursului lor, anumite atribuții eronate au putut fi rectificate.

Pinacoteca a participat cu lucrări de ale sale la cîteva expoziții internaționale, prezentînd la Bruges și la Londra lucrările lui Jan van Eyck și Hans Memling, iar la Erfurt lucrările lui Lucas Cranach, adică opere dintre care, pe unele, Muzeul Brukenthal le-a împrumutat astăzi Muzeului de artă al Republicii Populare Romîne din București. În plus, pinacoteca este în măsură a completa imaginea pe care trebuie să ne-o facem asupra artei flamando-olandeze, ca și asupra influenței exercitată de către aceasta asupra altor școli europene. Există artiști a căror

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

monografie ar rămîne incompletă fără studierea operelor lor aflate la Brukenthal. Vizitarea muzeului completează astfel imaginea pe care ne-o facem despre o seamă de artiști flamanzi și olandezi specializați în scene de gen și peisaje și ne prilejuiește, prin faptul că sînt expuse alături și lucrările artiștilor germani, austriaci, italieni sau localnici care au fost înrîuriți de cei de mai sus, posibilitatea de a urmări circulația unei teme în variantele ei, determinate de condiții istorice proprii și de specificul național.

O parte din lucrările pictorilor localnici a intrat în muzeu după moartea întemeietorului lui. Ministerul Culturii a înzestrat muzeul și cu lucrări de ale pictorilor romîni din veacurile XIX și XX.

Tot atît de fructuoasă este și examinarea lucrărilor pictorilor sași din Ardealul meridional. Sînt lucrări cu subiecte religioase, ca minunatul altar de la Proșta Mare sau portrete laice de la sfîrșitul veacului al XV-lea și începutul veacului al XVI-lea.

Din arta primilor mari maeștri ai școlii flamande a veacului al XV-lea, muzeul Brukenthal posedă în pinacoteca lui o suită cu subiect religios — « Vizitația », «Buna Vestire», «Nașterea lui Hristos» și « Încoronarea Fecioarei » — executată în stilul lui Rogier van der Weyden.

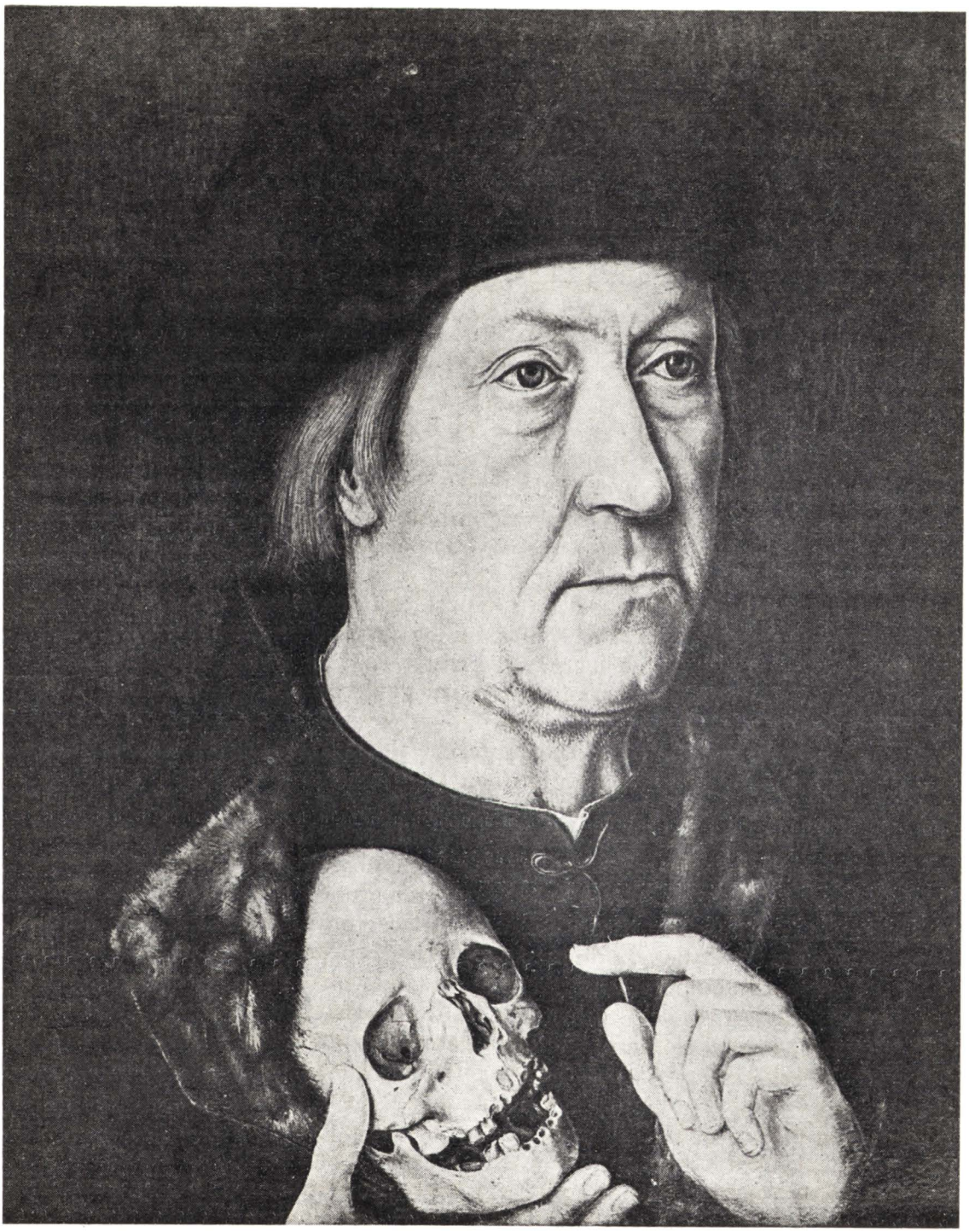
Unul dintre cele mai frumoase portrete din această vreme, aflătoare în pinacotecă, este însuși portretul lui van der Weyden de Dirk (Thierry) Bouts. Modelul este reprezentat cu o hîrcă în mînă. Desenul unghiulos și aspru, specific artei lui Bouts, apare și în această lucrare. Totuși, atribuirea acestei lucrări lui Bouts a fost contestată de către unii care au propus în schimb pe Barthel Bruyn sau pe Joos van Cleve.

Decadența unui oraș ca Bruges duce la ridicarea Anvers-ului. În noul centru comercial și maritim se dezvoltă o școală de pictură importantă, din care trebuie să pomenim în primul rînd pe Quentin Matsys, în al cărui stil este lucrat și tabloul din pinacoteca Brukenthal, « Doi bătrîni rugîndu-se ». E o lucrare în care se mai observă amintiri din opera lui van Eyck și a lui Bouts. Dar acest tablou se dezvoltă nu pe linia compozițiilor în care Matsys și elevii săi integraseră influența italienilor Renașterii și în special pe cea a lui Leonardo da Vinci, ci pe o linie mult mai populară și mai direct realistă, adică pe cea afirmată de artist în lucrările sale redînd moravurile timpurilor.

Din aceeași școală care înflorește la Anvers face parte și Marinus Klaeszcon de Roymerswale, unul dintre primii pictori care continuă în veacul al XVI-lea, la Anvers, tradiția lui Hyeronimus Bosch, adică o pictură populară și moralizantă, plină de vervă fantastică. Din numeroasele tablouri în care artistul a imaginat pe Sfîntul Ieronim în chilia sa de meditație, se află și la Sibiu un exemplar, puțin mai diferit decît celelalte, prin felul în care e așezat modelul — aproape din profil — și prin armonia blondă aurie a tonurilor. Reîntîlnim în tablou acele degete lungi și fine, caracteristică a personajelor reprezentate de pictor, și acea precisă redare a obiectelor. Nu este o pictură religioasă, ci un admirabil portret laic, lucru firesc la un pictor condamnat să se exileze pentru atitudinea lui iconoclastă.

Tot din școala din Anvers, care se dezvoltă la jumătatea veacului al XVI-lea, face parte și Frans Vriendt mai cunoscut sub numele de Frans Floris, pictor al cărui atelier va juca un rol deosebit de important în istoria artei flamande. În unele din lucrările sale, și în special în compozițiile religioase, se citește lupta

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



DIRK BOUTS (?)

Portretul lui Rogier van der Weyden

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dintre influența picturii italiene a Renașterii și pasiunea pentru arta înaintașilor săi flamanzi, ca de pildă pentru imaginația grotescă și fantastică a lui Hyeronimus Bosch. În schimb, adevărata lui măiestrie apare în portrete. Vizitatorul va întîlni la Sibiu portretul unui bărbat cu capișon roșu. De asemenea, în afară de o compoziție cu subiect biblic, «Suzana în baie», și de o alta cu subiect mitologic, o a treia compoziție în genul pictorului și reluînd o temă care, de la 25 ani, avea să-l obsedeze multă vreme: «Judecata din urmă», a cărei tratare de către Michelangelo rămăsese cea mai însemnată amintire a călătoriei sale în Italia.

Din a doua generație de pictori din Anvers, majoritatea elevi ai lui Floris, pinacoteca posedă numeroase lucrări. Din familia celebră de pictori Francken, merită să cităm o «Răstignire» de Frans Francken cel Bătrîn, o «Biciuire a lui Hristos», lucrată în genul aceluiași pictor de către unul din elevii săi, apoi o «Răpire a Elenei», compoziție cu subiect mitologic de Frans Francken cel Tînăr etc.

Dintr-o altă celebră familie de pictori, aceea întemeiată cu atîta strălucire de Pieter Brueghel cel Bătrîn, artist care în istoria picturii flamande constituie o adevărată cotitură, în sensul în care, renunțînd la reprezentarea ideilor și eroilor bibliei sau mitologiei, se oprește doar asupra «figurilor acestei lumi care trece», e reprezentat Jan Brueghel de Velours cel Bătrîn, prin două copii, «Drum la marginea pădurii» și «Pe drumul din pădure», peisaje de mici dimensiuni, specifice acestui artist care primise o educație de miniaturist și care avea pasiunile unui entomolog și botanist. De colaboratorul său Hendrik van Balen, pinacoteca posedă o «Judecată a lui Paris». În sensul compozițiilor la care colaboraseră amîndoi artiștii, vizitatorul întîlnește în pinacotecă o lucrare care, dacă nu le poate fi atribuită cu certitudine, poate fi totuși considerată ca o copie sau ca o variantă realizată de vreunul din membrii atelierului lor după un original la care lucraseră și unul și altul. E vorba de lucrarea «Hristos apărînd sfintei Magdalena». În sfîrșit, de un alt membru al familiei, Jan Brueghel cel Tînăr, pinacoteca posedă o «Închinare a magilor».

Pe aceeași linie de pictori povestitori se situează și Adriaen van der Venne, poet și pictor, care e creatorul unui gen de «actualități» religioase, morale și politice. Dintre tablourile sale de gen «Țăranul în capcană» subliniază cu mult humor spaima țăranului care a încăput pe mîinile unui dentist improvizat.

Din generația lui Breughel, pinacoteca posedă opere în genul fraților Valckenborch și anume un «Peisaj stîncos cu o grotă a sihaștrilor». Acești frați au lucrat la Malines și în timp ce școala din acest oraș începe să se destrame, la Anvers se afirmă o generație de peisagiști, bogat reprezentată în pinacotecă.

Dintre contemporani merită să fie citat Iacob Grimmer, cu un «Peisaj de iarnă», iar dintre elevii direcți sau dintre descendenții acestora, Jodocus II de Momper, dintre ale cărui lucrări cităm «Coasta mării după furtună» și «Peisaj de iarnă cu sat», Jacob Savery cel Tînăr, cu o compoziție, «Sărbătorirea hramului bisericii», plină de vervă populară, dar de un humor cam vulgar și, în sfîrșit, unul dintre frații Brill și anume cel mai important, Paul, artist influențat de italieni și de arta germanului Adam Elsheimer (Paul Brill este creatorul peisajului clasic, în care natura copleșește, prin proporțiile sale micile personaje care apar în cuprinsul ei). Unul din elevii săi, italianul Tassi, profesorul lui Claude Lorrain, peisagistul care a influențat mai mult pe marele artist francez din veacul al XVII-lea este și el expus în pinacotecă. Paul Brill e reprezentat cu un «Peisaj muntos cu cîrciumă țărănească și cascadă».

Dintre pictorii de interioare, Peeter Neefs cel Bătrîn este autorul unui «Interior de biserică gotică».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Şcoala de portretişti din Bruges a fost ilustrată în veacul al XVI-lea în special de familia Pourbus. De Frans Pourbus cel Bătrîn în sălile de artă flamandă avem o « Doamnă nobilă cu diademă », iar din şcoala lui « Portretul unui necunoscut cu păr blond ». Dar cel mai de seamă portretist neerlandez de dinainte de Rembrandt, este Anthonys Mor, din operele căruia muzeul expune splendidul « Portret al unui necunoscut ». În acelaşi timp, de unul dintre portretiştii cei mai cotaţi în Delft-ul veacurilor XVI—XVII, Michael Mierevelt, este expus un alt « Portret de necunoscut ». Cel mai important elev al lui Mierevelt e fără îndoială Paulus Moreelse din Utrecht, artist care anunţă prin fantezia şi prin spiritul său pe Frans Hals. Muzeul expune de acesta o « Tînără în costum spaniol » şi o « Bucătăreasă flamandă », lucrare în care portretul se datoreşte lui, iar natura moartă lui Franz Snyders. Influenţa pe care a jucat-o Caravaggio din prima perioadă asupra lui Moreelse, se vede şi în portretul « Tinerei în costum spaniol ».

În inventarul pinacotecei figurează în sălile de pictură flamandă din veacul al XVII-lea numeroase piese de valoare, în general scene de gen, peisaje şi naturi moarte. Compoziţia istorică din această perioadă este mai puţin bine reprezentată. Marile personalităţi ale veacului al XVII-lea flamand există în copii excelente, unele avînd calitatea unor replici. Merită să cităm astfel trei copii după Peter Rubens: « Ignatius de Loyola », « Frans Xaverius » şi « Vînătoarea de mistreţi ». După contemporanul său Anton van Dyck pinacoteca posedă de asemenea o copie excelentă: « Carol I Stuart cu soţia lui Henrietta ». Pînă şi Cornelius Vos a fost reprodus cu înţelegere şi dragoste de către un pictor local care a lăsat în copia după « Cele două fiice ale pictorului », o lucrare excelentă. Cităm aceste copii, cărora li se adaugă altele, pentru a sublinia, încă odată, pasiunea pe care a pus-o întemeietorul muzeului, ca şi custozii şi pictorii din jurul lui, în colecţionarea picturilor din şcoala neerlandeză.

Numărul tablourilor reprezentînd scene de gen este în pinacotecă deosebit de însemnat. Dintre pictorii flamanzi care au zugrăvit în creaţiile lor viaţa de toate zilele a poporului, aşa cum le apărea ea în veacul al XVII-lea, primul reprezentat este David Teniers cel Bătrîn, cu lucrarea « Uliţă de sat cu pîrîu ». Este un peisaj animat de prezenţa unor ţărani care stau de vorbă. Din lucrările lui David Teniers cel Tînăr vom întîlni în pinacotecă un tablou oval înfăţişînd pe « Ioan Botezătorul copil », lucrare foarte apreciată de Brukenthal, dar poate mai puţin realizată decît portretul pictorului arhitect Wenceslas Coeberger. La aceasta se adaugă vre-o patru scene de gen, în stilul aceluiaşi pictor: « Cameră de ţară cu cheflii », « Cameră de ţară cu cîntăreţi din lăută », « Cameră de ţară cu bufniţă » şi « Camera de gardă ».

Ca alţi pictori de gen, mai pot fi citaţi Joost van Craesbeeck, cu o lucrare intitulată «Vraciul satului », apoi Adriaen Brouwer cu o lucrare dintre cele mai reuşite, intitulată « Conversaţie ». Vizitatorii se mai opresc apoi asupra unei pînze intitulată «Ţăran beat », copie după acelaşi artist şi asupra unei lucrări în stilul lui: « Încăierare la joc de cărţi ». Din generaţia următoare de artişti face parte Willem I van Herp, un imitator palid a lui Jordaens, reprezentat prin « Satirul şi ţăranul ».

În ceea ce-i priveşte pe peisagiştii flamanzi din această perioadă, ei sînt reprezentaţi în pinacoteca din Sibiu cu lucrări care constituie exemple de manifestare a începuturilor de peisaj istoric, exemple de manifestare a unei tendinţe romantice. Printre lucrările cele mai însemnate se află o « Pădure cu cascadă » de Jacques D'Arthois, un peisaj cu ruine de Jean Frans van Bloeme, numit Orizonte, pictor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vădit influențat de italieni, un « Port cu turn rotund » de Hendrick Frans van Lint, peisagist care trăiește la sfîrșitul secolului al XVII-lea și pînă în cel de al șaptelea deceniu al veacului următor etc.

Am putea spune că nu există mare pictor de naturi moarte care să lipsească din pinacotecă. Astfel, Frans Snyders e prezent cu un « Negustor de vînat », Paulus de Vos cu o « Natură moartă cu papagal roșu », la care se adaugă alte lucrări printre care și o « Scenă de luptă între animale », « Lupta dintre bufnițe și viezuri ». Pinacoteca e de asemenea foarte bogată în lucrări de Jan Fyt, posedînd cinci autentice, două dubioase și o copie. De un pictor animalier din cea de a doua jumătate a veacului al XVI-lea și prima jumătate a veacului al XVII-lea, Philipp Ferdinand de Hamilton, se pot admira numeroase lucrări, printre care cele mai valoroase sînt următoarele: « Rațe sălbatice în smîrc », « Păsări de apă » și «Vînătoare de mistreți ». În sfîrșit, de un pictor din Anvers, Jan Baptist Govaert, un « Vînat lîngă un corn de vînătoare ».

Sălile pinacotecii conțin în același timp opere de ale monogramiștilor sau de autori anonimi, unele din ele la fel de valoroase ca și cele iscălite.

Dacă trecem acum la școala olandeză din veacul al XVII-lea, ne convingem că e la fel de bogat și variat ilustrată. Întîlnim astfel o scenă de gen de Cornelisz Joost Droch-Sloot, « Tîrnosirea unei biserici într-un sat olandez », lucrare plină de animație iar în genul lui Gerrit Honthorst, mai cunoscut sub numele de Gherardo della Notte, o « Femeie în rugăciune » și un « Soldat fumînd ». Interesul colecționarilor pentru tablourile de gen, pline de vervă populară, e mărturisit și de existența unui tablou, « Întoarcerea de la pășune », în genul lui Pieter de Laar, zis și Bamboccio. Autorul atîtor lucrări cu personaje grotești sau comice, artist care după Sandrart era în realitate înclinat spre melancolie și care utiliza grotescul ca o metodă de demascare și de satirizare a societății timpului, apare în pînza pomenită mai puțin agitat decît de obicei. Leonard Bramer, în pînza « Pilat spălîndu-se pe mîini », se arată ca unul dintre artiștii profund influențați de Elsheimer și de Rembrandt.

O pînză care depășește limitele obișnuite ale picturii de gen, ridicîndu-se la generalizările acuzatoare ale unei picturi de moravuri, este aceea a lui Jan Gerrits Bronckhorst, « Femeie de moravuri ușoare și proxenetă ». Acest artist, care a călătorit mult, ca mai toți neerlandezii, și care era în același timp desenator de cartoane pentru tapiserii, pictor pe sticlă și gravor, a realizat în lucrarea pomenită, trei portrete puternice, sobre și elocvente. Pictorii de gen, olandezi, sînt reprezentați în pinacotecă și mai bogat decît cei flamanzi; Andries Both: « Țărani jucînd cărți », Hermen Fransz Hals: « Conversație », « La școala babei », « Cu pana de gîscă », Egbert Lievensz van der Poel pictor renumit prin scenele sale de noapte sau prin cele în care înfățișează incendii: «Colibă țărănească arzînd noaptea », « Cerșetori la foc », « Cerșetori și cerșetoare la foc », Egbert van Heemskerk: « Societate de fumători », Frans van Mieris cel Bătrîn: « Bărbat cu pipa la fereastră » etc. La acestea se adaugă copii sau lucrări în genul lui: Jan van Goyen «Vedere dintr-un sat olandez cu țărani », J. Molenaer « Familia la masă », Adriaen van Ostade « Petrecere în locuința țăranilor », « Muzicanți în locuința țăranilor », « Micul cîntăreț din vioară », etc., Gerrit Dou, « Fata cu felinarul » și « Familie de țărani cinînd », Gerard ter Borch «Crainicul în serviciu », Philips Wouwermann « Atacul diligenței » și « Popas la fîntînă » etc.

Dintre portrete merită să fie scoase în evidență: « Bătrînă cu ochelari » de Jan van Bylert, « Autoportretul » de Pieter Nason, pictor și miniaturist, cinci portrete ilustrînd cele cinci simțuri, în genul lui Bartholomeus van der Helst,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Şcoala lui Lucas Cranach cel Bătrîn — *Pereche nepotrivită*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Țăranul cu pălărie cafenie » în genul lui Adrien de Vois, «Portretul unei doamne olandeze », probabil de Caspar Netscher.

Peisajul olandez din veacul al XVII-lea e mult mai slab ilustrat în pinacoteca. Aceasta se datorește și faptului că Samuel Brukenthal a preferat peisajele animate, peisaje care țin în același timp de scena de gen, sau peisajele romantice. Deși autorii lor nu aparțin categoriei marilor maeștri, totuși mai fiecare prezintă un caracter distinctiv, caracteristicul atingînd uneori ciudățenia. Dintre autorii de peisaje istorice întîlnim pe Cornelius Saftleven cu o lucrare intitulată « Iacob întorcîndu-se din Mesopotamia ». Tot autori de peisaje istorice mai pot fi considerați și Herman Saftleven IV, « Ținutul Rinului cu munți și castele pe munți », Jan Baptist Weenix, « Peisaj cu coloane votive ». În aceeași categorie mai poate fi trecut un peisaj înfățișînd « Un rîu cu țărmuri stîncoase », pînză în genul lui Jan Asselyn.

Alți peisagiști olandezi reprezentați în pinacotecă sînt exponenții unei viziuni mai realiste, ca: Philips Wouwermann, « Podețul de lemn », Pietersz Claes Berchem, « Peisaj de iarnă », Ludolf Bakhuyzen, « Vîntul », Gerrit Adriaensz Berckheyde, « Baie pentru cai », Dirk van Bergen « Turma cea mică lîngă colibă » etc. Apoi o « Vedere dintr-un sat olandez cu țărani », în genul lui Jan van Goyen, un « Sat olandez lîngă rîu » în genul lui Van der Meer și altele. Dintre lucrările aproape stranii, merită să cităm, pentru elementele fantastice incluse, peisajul lui Jan Griffier cel Bătrîn, « Vedere din Londra », lucrare care e în același timp o scenă de gen, înfățișînd pe fundalul orașului care după artist se reduce mai cu seamă la o puzderie de biserici grupate uniform cu un fel de ciudată meticulozitate, o petrecere populară la care participă femei și bărbați cu capetele împodobite cu coarne, precum și o compoziție după Berchem intitulată « Devastările războiului », pînză care poate fi alăturată, pentru forța ei demascatoare, picturilor în care Alessandro Magnasco a transpus gravurile lui Callot. Pictorii animalieri ca și cei de naturi moarte ocupă și în sălile olandeze un spațiu respectabil. De către cei din familia Heem putem admira o « Natură moartă cu fructe pe un piedestal antic cu sfînta Familie », lucrare a lui Jan Davidsz de Heem și o « Natură moartă cu lămîi » de Cornelisz de Heem. Pinacoteca mai posedă de asemenea opere de Jan Vonck « Păsări moarte », Cornelisz de Heem « Natură moartă cu raci și stridii », Melchior d'Hondecoeter, « În primejdie ». La acestea se adaugă o « Natură moartă cu porumbei într-un coș », în genul lui Iacobus Victors, un « Peisaj cu păsări de pradă », în genul lui Jan van Huysum. Deosebit de interesante sînt cele două naturi moarte « Deșertăciunea deșertăciunilor » și « Memento mori », ale pictorului olandez Jan Coruda pe care-l întîlnim lucrînd în jurul anului 1660 și la Praga. Sînt tablouri de o mare sobrietate, aproape severe, în care obiectele se decupează într-o gamă de tonuri surde care amintește oarecum de naturile moarte ale pictorului francez A. Baugin.

Pinacoteca expune în sălile de pictură germană opere create între prima jumătate a veacului al XVI-lea și prima jumătate a veacului al XIX-lea. Un mare loc îl ocupă lucrările anonimilor germani din secolele XVI—XVIII. În această categorie vom întîlni lucrări pe lemn, în tempera, și lucrări pe pînză, în ulei, compoziții religioase inspirate în special de Noul Testament și referindu-se mai toate la patimile lui Hristos și la unele din parabolele evanghelice, apoi cîteva splendide portrete, « Portret de bărbat cu barbă », « Portretul lui Heinrich von Ryssel », « Bărbat în haină de blană » etc., cîteva portrete intime care fac trecerea spre pictura de gen, « Bucătăreasă curățînd un pește », « Bucătarul și soția lui », scene de gen « Țărani jucînd cărți », « Țărani și cerșetori stînd de vorbă », peisaje etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCAS CRANACH cel BĂTRÎN *Maria cu Isus și sf. Ioan*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cel mai vechi tablou din școala germană este portretul unui « Necunoscut în haină de blană », operă care provine din atelierul lui Bernhard Strigel (sec. XVI). Lucrarea e realizată în același colorit brutal care caracterizează pe maestru. De un contemporan, Schwab von Wertinger, pinacoteca posedă portretul principelui Wilhelm al IV-lea al Bavariei și al iubitei sale, principesa Jacoba de Baden.

De Lucas Cranach cel Bătrîn putem admira o « Fecioară cu Isus și sfîntul Ioan », iar din școala aceluiași pictor portretul unei « Perechi nepotrivite », în care bărbatul cu cap turtit și asimetric este ilustrativ pentru arta pictorului luteran, atît de atent la diformitățile caracteristice și atît de indiferent față de eleganța și frumusețea modelului, exigențe proprii artiștilor italieni din Renaștere.

Școala din Augsburg, a cărei dezvoltare începe la sfîrșitul veacului al XV-lea, este reprezentată prin cel mai de seamă portretist al ei, după Holbein, de Cristoph Amberger, a cărui artă s-a format atît sub influența picturii germane, cît și sub influența picturii lui Tizian. În pinacotecă întîlnim un « Portret de bărbat în costum german », operă originală și un « Un portret de bărbat în vîrstă cu mantie de blană », care deși menționat în catalog ca fiind numai după Cristoph Amberger, este o realizare de înalt nivel artistic, comparabilă cu cele mai de seamă lucrări ale maestrului.

Pictura germană a veacului al XVII-lea e reprezentată mai întîi printr-o copie după « Incendierea Troiei » de Adam Elsheimer și printr-o « Moarte a Fecioarei » în genul aceluiași artist.

Dintre pictorii care fac trecerea de la gotic la Renaștere, așa numiții, « pictores augustani » întîlnim în muzeu pe Anton Johann sau Jörg Breu sau Brew sau Prew, cu o compoziție intitulată « Abraham pregătindu-se să sacrifice pe Isaac ». Pictorul a lucrat în jurul anului 1579 și coloritul blond al tablourilor sale mărturisește influența lui Burgkmair.

Dintre numeroasele opere din școala germană merită să menționăm portretul unui « Vînzător suab de melci », lucrare a monogramistului J.G.V., apoi de pictorul Martin Dichtl care a trăit între anii 1623 și 1680, activînd la Nürnberg și Viena, portretul unui « Țăran suab », prezentat în peisaj, și în sfîrșit de Michael Willmann, un tablou intitulat « Paradisul » în care răsună ecoul lui Hyeronimus Bosch. Dintre copii este interesantă aceea făcută după Autoportretul lui Raphael Mengs.

Școala austriacă, în special cea vieneză, aduce picturi de gen, peisaje și portrete. Dacă în picturile de gen și în peisaje se remarcă la unii artiști o vădită admirație pentru flamando-olandezii veacului al XVII-lea sau pentru peisajul istoric, portretele ca și scenele de luptă, mai puțin valoroase, se înscriu pe linia rococo-ului german din veacul al XVIII-lea. O pînză ca « Iarmarocul » sau ca « Peisajul cu pescari », amîndouă lucrări ale lui Franz Canton, mărturisesc izvorul de inspirație neerlandez, deosebindu-se însă de acesta printr-un desen mai uscat și printr-un colorit mai tern. În schimb, un pictor ca Frans de Paula Ferg se apropie în « Distracțiile olandezilor vara », în « Distracțiile olandezilor iarna » sau în pînza « În tabără » de verva și de savoarea scenelor de gen din pictura Țărilor de Jos. Din aceeași categorie face parte și lucrarea lui Tobias Pock, « Doi cartofori pe o terasă ».

Mulți dintre pictorii vienezi din veacul al XVIII-lea pot fi bine studiați în pinacoteca Brukenthal. Astfel un pictor cum e Christian Hülfgot Brand își are majoritatea lucrărilor sale împărțite între muzeul din Praga și cel din Sibiu. La acesta, amestecul de elemente neerlandeze și elemente neoclasice este și mai vizibil. La fel se întîmplă și cu descendentul său Johann Christian Brand,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dintre ale cărui lucrări « Peisajul cu un grup de stejari » ne-a părut ca fiind cea mai realizată.

Alți artiști bogat reprezentați la Sibiu sînt Max Josef Schinnagel, autor de peisaje, în general istorice și de scene de gen și Johann Kien, specializat în pictura de scene de luptă.

Dintre portretiști merită a fi citat Martin Meytens și Jan Kupetzky, care figurează aici mai cu seamă prin portrete intime, portrete de oameni simpli și printr-un interesant portret al pictorului Niklas Buck. Cunoscut multă vreme doar ca autor de portrete de paradă și ca artist de trecere de la baroc la rococo, Kupetzky, apare, mulțumită acestor pînze, într-o cu totul altă lumină.

Ar fi o greșeală să considerăm că pasiunea pentru pictura neerlandeză sau pictura germană l-au împiedicat pe colecționar să seziseze însemnătatea artistică a școlii italiene. O simplă trecere în revistă a operelor de pictură italiană care se află azi în pinacotecă este suficientă pentru a demonstra aceasta. Astfel putem admira o « Logodnă mistică a sfintei Ecaterina » de Tizian, un « Portret de bărbat cu barbă sură » de Leonardo da Ponte numit Bassano, o « Revelație a sfîntului Ioan », de Domenico Fetti, o compoziție de Guercino — « Samson bînd din falca de măgar », o « Sfîntă Familie » de Andrea Sacchi numit Ouche etc. La acestea se adaugă lucrări din școala lui Tizian — « Ecce homo », Andrea del Sarto — « Sfînta Familie », Paris Bordone — « Sfînta Familie », Parmigianino — « Maria cu pruncul », Giacomo da Ponte Bassano — « Vestirea nașterii lui Hristos » și « Secerișul », Paolo Veronese — « Închinarea magilor », Agostino Carracci — « Sfîntul Frantz seraficul », Annibale Carracci — « Cadavrul lui Hristos », Domenichino — « Habacuc în pustie », Guercino — « Sfînta Familie » etc. Altele sînt în genul sau după Lelio Orsi, Leandro da Ponte Bassano, Domenichino, Domenico Fetti etc.

Curentul inițiat de puternica personalitate a lui Caravaggio poate fi urmărit în cîteva pînze în sălile italiene ale pinacotecii. Una din ele este o copie după « Măsluitorii », altele sînt lucrări în genul acestui artist: « Regele împărțind daruri », « Hristos în Emaus », « Uciderea pruncilor în Bethleem ». Ultimele două compoziții citate sînt de o mare valoare artistică și nu ar fi imposibil ca ele să fie chiar lucrări ieșite din atelierul pictorului. Fără să-i fi fost elev, Mattia Preti, numit și El Cavalier Calabrese, dovedește în compoziția « Abraham pregătindu-se să-l sacrifice pe Isaac » că a fost puternic impresionat de arta lui Caravaggio.

Cele patru pînze de Alessandro Magnasco pot de asemenea fi considerate printre piesele cele mai valoroase din sălile de artă italiană. În unele detalii din portretele personajelor pe care le întîlnim în compoziții agitate, precum « Triumful credinței asupra necredinței » sau « Pluto o răpește pe Proserpina », ele amintesc de El Greco. Dramatismul mișcărilor, draperiile învolburate și fețele prelungi și subțiate ca și trupurile și membrele lor ne aduc foarte aproape de arta marelui spaniol. Pe lîngă aceste compoziții, pinacoteca mai posedă un « Peisaj cu doi sihastri » și o scenă de gen, « Jaful », din suita de picturi inspirate de « Mizeriile războiului » de Jacques Callot. Știința de a compune, de a reda o atmosferă, de a valora, se întîlnește și în această lucrare cu nenumărate personaje de mici dimensiuni.

Dintre portretele expuse în sălile italiene, acela care se situează în frunte este portretul unui « Băiat cu cazan » de Pietro Rotari.

Colecționarul a căutat și în școala italiană opere influențate de pictura neerlandeză și anume de acea tendință populară și realistă, tradițională în Țările

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de Jos. Numai astfel ne putem explica prezența lui Paolo Antonio Alboni, pictor din Bologna, care în pînze precum « Peisaj cu o cîrciumă în pădure », « Petrecere la moară » și « În pelerinaj », nu se deosebește prea mult de un pictor de gen neerlandez.

Din școala spaniolă întîlnim o compoziție de José Antolinez « Prinderea Domnului ».

Ca și școala spaniolă, școala franceză e slab reprezentată în pinacotecă. Ca lucrări mai importante: « Portretul principelui Philippe d'Orléans » și « Portretul soției sale » de Pierre Mignard cel Bătrîn (Le Romain), mai multe scene de luptă de Jacques Courtois le Bourguignon, o pînză — « Ogarul și fazanul » — de Jean Baptiste Oudry.

Singurul muzeu din țara noastră în care se poate studia arta pictorilor germani ardeleni din trecut este Muzeul Brukenthal. Cercetătorul are bucuria să constate că în Ardealul de miazăzi s-a dezvoltat încă din cea de a doua jumătate a veacului al XV-lea o pictură a cărei calitate se apropie de multe ori de aceea a artiștilor anonimi germani din același timp. Polipticul de la Proșta Mare, în care apar numeroase figuri de îngeri cîntînd, ca și lucrările în tempera pe lemn — « Nașterea Domnului » și ca și predela unui vechi altar, operă a unui pictor local numit Vincenzius, sînt creații care fac cinste artiștilor sași locali din această vreme. Același lucru se poate spune despre două portrete: primul, al monogramistului G.R., pictor sas din veacul al XVI-lea, tempera pe lemn înfățișînd pe judecătorul municipal brașovean Lucas Hurser, al doilea, portretul lui Matthias Semriger, conte sas, operă a lui Jeremias Stranovius cel Bătrîn.

De un anonim german este portretul Anei Maria Scoterus, lucrare care arată puterea de pătrundere a psihologiei modelului și gradul de însușire al unei măiestrii artistice, la care ajunseseră artiștii localnici.

De pictorul Jeramias Stranovius cel Bătrîn, a cărui activitate se desfășoară în Sibiul celei de a doua jumătăți a veacului al XVII-lea, pinacoteca posedă un portret de femeie, — Eva Ramlerin Pomeriana, — soția unui conducător al comunității germane, interesant și pentru cunoașterea costumelor vremii. În toate aceste portrete, artiștii continuă cele mai bune tradiții realiste ale picturii germane, redînd cu respect realitatea, izbutind să construiască figuri puternice și utilizînd o gamă cromatică, poate naivă, dar întotdeauna proaspătă și fermecătoare. De un alt pictor din familia Stranovius, Tobias, care trăiește între 1684 și 1724, muzeul posedă cîteva naturi moarte.

Dragostea pentru frumosul lor oraș natal este exprimată de pictori în mai multe peisaje. Dintre acestea o pînză de mari dimensiuni înfățișează Sibiul într-o zi de tîrg. Franz Neuhauser cel Bătrîn, autorul ei, nu se rezumă la o simplă vedere generală a orașului, ci ne oferă un reportaj amplu despre viața de pe atunci a cetății, căci el nu a uitat să prezinte nici una din populațiile locuitoare, nici una din clasele și, am spune chiar, profesiunile locale.

Printre alți autori de peisaje urbane merită să cităm pe Theodor Glatz, Ludwig Schuller și Friderich Miess, pictori localnici sași, cît și pe Antal Ligeti, pictor maghiar, care trăise în veacul al XIX-lea și în primele decenii ale veacului nostru.

Alți pictori localnici fixează în portretele lor figurile personalităților culturale locale. În sfîrșit o altă categorie se oprește asupra vieții țăranilor. Robert Wellmann ne lasă adevărate scene de gen, interesante din punct de vedere documentar, pline de prospețime și de viață, cum e de pildă « Găteala unei tinere femei ». Artistul sas Arthur Coulin și artistul romîn Octav Smigelschi figurează

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PIETRO ROTARI — *Băiat cu cazan*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în aceste săli de pictură locală, cu uleiuri, acuarele, pasteluri și desene, în general portrete de țărani sași și romîni.

Pentru sălile de pictură romînească s-au ales opere reprezentative pentru creația unor pictori ca Theodor Aman, Nicolaie Grigorescu, Ștefan Luchian etc; sînt lucrări care fac cinste picturii marilor maeștri realiști din Romînia veacului al XIX-lea și a începuturilor veacului nostru.

Din sculptura expusă, exemplarele cele mai valoroase sînt formate de statui în piatră și statui în lemn policromat, toate cu subiect religios și datînd din goticul german al veacului al XVI-lea.

Pinacoteca muzeului Brukenthal e o nouă realizare a regimului nostru care conservă cu o deosebită grijă bunurile culturale, știind să le prezinte într-o organizare științifică maselor mari ale publicului, căruia pînă acum le rămăseseră necunoscute, tăinuite. Ea completează în mod fericit Muzeul de artă al Republicii Populare Romîne, înscriindu-se ca cel de al doilea mare muzeu de artă plastică al țării și apărînd ca un factor important în educația artistică a poporului nostru.

În același timp, pinacoteca Muzeului Brukenthal este un loc în care viziunea realistă în artă își afirmă cu strălucire justețea și victoriile și unde se pot completa cunoștințele, rectifica tezele și chiar soluționa unele dintre problemele de istoria artei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DATE DESPRE CÎȚIVA ACTORI REALIȘTI DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI XIX ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

de Prof. SIMION ALTERESCU

Teatrul romînesc se dezvoltă în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea sub semnul tot mai ascuțitei lupte dintre cele două culturi. În lupta pentru afirmarea realismului pe scena Teatrului Național se afirmă tot mai puternic curentul realist-democratic împotriva curentelor formaliste.

Cultura democratică ce se dezvoltă în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea este caracterizată prin realismul și spiritul ei popular. Teatrul din acea vreme—ca parte integrantă a culturii democratice romînești din secolul al XIX-lea—se dezvoltă în spiritul realismului și al artei populare, pentru că în acea perioadă se dezvoltă dramaturgia realist-critică, arta realistă a marilor actori de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, pentru că în acea perioadă se afirmă în teatrul romînesc ideea despre importanța și rolul hotărîtor pe care-l are literatura în formarea teatrului[1].

Începuturile realismului în teatrul romînesc aveau la bază concepțiile despre teatru ale pașoptiștilor, Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, Costache Caragiale, Cezar Bolliac, Al. Russo, C. Negruzzi, Matei Millo. Adevăratul realism, școala clasică a realismului scenic în Teatrul Național, se bazează însă pe indicațiile estetice-teatrale ale scriitorilor clasici realiști-critici, în special pe indicațiile lui Mihail Eminescu, și I. L. Caragiale. Aceștia — așa cum a făcut Ostrovski în teatrul rus — « dezvăluie metodele măiestriei și calea spre realizarea unui înalt rezultat creator »[2].

În teatru, lupta dintre realism și antirealism se concretizează în contradicția dintre tendințele artei oficiale, aservită intereselor monstruoasei coaliții, ale teatrului « jucărie boierească » și năzuințele democratice spre o artă realistă a celor mai mari dramaturgi și actori ai vremii. Afirmarea teatrului ca o artă realist-populară, dezvoltarea realismului scenic în Teatrul Național se datorește tendinței spre o artă vie realistă a celor mai buni scriitori: Odobescu, Hasdeu, Caragiale, Eminescu,

---

[1] Așa vedea Mihail Eminescu, « Repet dar, cum că studiul cel mai serios al dramaturgilor naționali, acela numai poate să ne ducă, ca să compunem un repertoriu național romîn, care nu numai să placă, ci să și folosească, ba înainte de toate să folosească. Al doilea moment în mișcarea teatrului național sînt actorii. Dacă repertoriul e sufletul unui teatru, actorii sînt copii lui, sînt materia în care se întrupează repertoriul » (« Teatrul Romînesc și repertoriul lui » în revista « Familia »).

[2] N. Abalkin, Sistemul lui Stanislavski și teatrul sovietic. Ed. de Stat pentru artă, Moscova, 1952.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Delavrancea, Creangă, Slavici, Coşbuc şi a celor mai buni actori romîni din această perioadă Şt. Vellescu, Aristizza Romanescu, Gr. Manolescu, Şt. Iulian, I. Petrescu, Aglae Pruteanu, C. I. Nottara, Ar. Demetriade etc.

Nici unul din scriitorii realişti, nici unul din toţi cei care au militat pentru o artă şi o literatură democratică în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, nu a rămas străin de teatru. Toţi şi-au dat seama că teatrul poate fi folosit ca o armă de luptă împotriva tendinţelor antidemocratice ale regimului burghezo-moşieresc, pentru cucerirea libertăţilor ce se împuţinau, şi chiar atunci cînd n-au scris teatru, s-au ocupat îndeaproape, în activitatea lor publicistică, de soarta acestei arte, care avea să-şi dea o contribuţie de seamă la dezvoltarea culturii noastre democratice, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea.

Începînd cu Cezar Bolliac, M. Kogălniceanu, Eliade Rădulescu, N. Filimon, V. Alecsandri, şi continuînd cu Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, I. Slavici, M. Eminescu, I. L. Caragiale, B. Delavrancea, Al. Davila, toţi au contribuit prin operele lor dramatice sau prin activitatea lor artistică-teatrală, la afirmarea teatrului realist şi a dramaturgiei romîneşti, la crearea unei originalităţi a teatrului romînesc, împotriva tendinţelor antirealiste, cosmopolite, ale claselor exploatatoare.

Pe scenă, lupta principală a actorilor pentru afirmarea realismului în teatru se dă împotriva influenţelor occidentale formaliste, manieriste, care alteraseră stilul de joc al multor actori din trecut.

Eminescu arătase încă înaintea lui Caragiale că « Teatrul romînesc a avut în trecut drept model teatrul francez » şi că de la acesta « actorii noştri deprinseseră a cînta ultima silabă a cuvintelor romîneşti »[1].

Eminescu scria aceste rînduri în anii cînd jucau deja Aristizza Romanescu, Gr. Manolescu, Şt. Iulian sau Aglae Pruteanu. Interpretarea realistă a noilor actori îi dădea prilejul marelui poet şi iubitor al teatrului să scrie că: « Într-adevăr ne bucurăm de emanciparea de nefasta influenţă franceză cu toate ideile ei pe dos despre clasicism, cu mişcarea-i pe catalici, cu vorba afectată şi pronunţia falsă. Reîntoarcerea la natură şi la pronunţia firească şi îmbărbătată a limbii romîneşti îmi pare un succes foarte însemnat, oricît de neînsemnat ar părea unor ochi puţin pătrunzători »[2].

Împotriva declamatorismului şi a rutinei iau atitudine marii actori realişti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Ieşirea din vechile făgaşuri ale rutinei era posibilă numai prin acei oameni de teatru care şi-au legat arta de dramaturgia originală realist-critică, de marii clasici realişti ai dramaturgiei universale. Teatrul realist era condiţionat de reprezentarea unor eroi veridici, cu mijloace artistice naturale, fireşti, luate din viaţă. Faptul că timp de zeci de ani teatrul nostru fusese copleşit adesea de puhoiul traducerilor, localizărilor şi plagiatelor după melodramele franceze, lăsase urme în arta multor actori.

Tiradele sforăitoare, exagerările, nefirescul dezvoltării personajelor, caracterele patologice, întîmplările străine de viaţa poporului nostru, « tendinţele ori învăţăturile nepotrivite cu caracterul romînesc — cum spune D. C. Ollă-

---

[1] M. Eminescu, In contra influenţei franceze asupra teatrului romînesc, în « Curierul de Iaşi », nr. 74 din 4 iulie 1876.

[2] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nescu — au schimonosit limba, au falsificat firea, au destrăbălat mişcările actorilor şi au creat o atmosferă viţiată de patos, de spirit uşurel, de scepticism şi de minciuni convenţionale, în care de lungă vreme trăieşte teatrul şi pe care numai încurajînd şi sprijinind literatura noastră dramatică, o vom împrăştia şi purifica »[1].

Ollănescu se referă mai ales la unii dintre foştii elevi ai lui Mihail Pascaly, al căror stil de interpretare, romantic, degenerase în declamator şi emfatic. Aceasta se întîmplă din cauza repertoriului de melodrame franceze care aduc pe scenă eroi nereali, lipsiţi de viaţă, dar plini de patimi exagerate. « Drama — spunea M. Eminescu — are de obiect şi ţintă reprezentarea caracterelor omeneşti »[2].

Melodramele franţuzeşti erau lipsite însă de caractere. Eroii acestor piese nu trăiau, nu purtau acea « luptă sufletească, care se reprezintă prin simţăminte exprimate în mod plastic[3] », erau lineari, schematici.

Vrînd să întruchipeze « binele » şi « răul » absolut, eroii acestor producţii aşa-zise dramatice, nu erau caractere — « cel puţin reale nu — căci, cum spunea tot M. Eminescu — oamenii boiţi cu alb şi negru nu înseamnă caractere »[4].

Exagerările « literare » ale acestei dramaturgii duc actorii spre acel fel de a vorbi « ca la teatru » (cum îl numea I. L. Caragiale), adică « cu glas umflat, cu vorba tărăgănată şi cu gestul după tipicul cîntăreţilor italieni »[5].

Falsele « caractere » ale melodramelor franţuzeşti frizează totodată naturalismul vulgar. Platitudinile amoroase, incitaţiile patologice, viciile, decăderea fizică, morală, aduc pe scenă sentimente josnice, tablouri dezgustătoare — prin amănuntele neesenţiale — ale descompunerii fizice, morale şi sociale. Actorii de şcoală veche recurgeau şi ei, prin grimă, prin costum, prin mască, prin interpretare în general, la elemente cu caracter naturalist care deveniseră un « nărav otravnic ».

Eminescu dezgustat de acest stil de interpretare izbucnise: « Pentru Dumnezeu! Nu tot ce e natural e frumos. Aceasta trebuie să fie regula de aur a tuturor artiştilor, fie ei poeţi, fie pictori, fie muzicanţi, fie actori . . . nu credem că reprezentarea crudă a slăbiciunilor trupeşti este menirea artei dramatice »[6].

Împotriva degenerării stilului romantic al lui Mihail Pascaly în emfatic, grandilocvent şi declamatoriu, a eşuării în naturalismul vulgar, se dă o luptă însemnată pentru afirmarea teatrului realist, pentru o artă care să continue şi să dezvolte tradiţia realistă a lui Matei Millo, a cărui artă actoricească, cu un profund specific naţional s-a dezvoltat în strînsă legătură şi pe baza dramaturgiei originale realiste.

---

[1] D. C. Ollănescu, Asupra reorganizării Teatrului Naţional, în « Literatura şi arta romînă », 1897, p. 733.

[2] Vezi cronica lui M. Eminescu la « Moartea lui C. Brîncoveanu » de Antonin Roques, în « Curierul din Iaşi »: « Drama are de obiect şi ţintă reprezentarea caracterelor omeneşti consecutive, în toate momentele aceleaşi, pentru a căror manifestaţiune se aleg situaţiuni interesante. În aceasta caracterele autentice se lovesc unul de altul în dezvoltarea lor, dintr-asta se naşte înnodămîntul (conflictul —*Nota Red.*) iar din învingerea unui princip şi căderea celuilalt desnodămîntul dramei ».

[3] Ibidem.

[4] Vezi cronica lui M. Eminescu la « Moartea lui C. Brîncoveanu » de Antonin Roques, în « Curierul din Iaşi ».

[5] Cu ani în urmă cîntăreţii italieni de operă exercitaseră o influenţă dăunătoare asupra actorilor romîni, împrumutîndu-le gesticulaţia exagerată şi acel ton cantabile melopeic, care s-a păstrat la unii dintre ei pînă spre sfîrşitul secolului al XIX-lea.

[6] M. Eminescu scria aceste rînduri cu ocazia unui spectacol în care Raluca Stavrescu a jucat « cu atîta barbară cruditate, mai ales ca vorbă, cu grimarea de om mort, cu ochii adînciţi şi vineţi în cap, încît nu inima — stomacul mi-a întors la această priveliişte ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tendințelor dăunătoare teatrului realist li se opun – după cum am văzut – dramaturgii și criticii realiști, actorii proveniți din școala lui Matei Millo.

Dacă Matei Millo se ridică deasupra tuturor actorilor contemporani cu el, afirmîndu-se în îndelunga sa activitate teatrală ca întemeietorul realismului scenic în Teatrul Național, urmașii săi alcătuiesc pleiada marilor actori realiști din epoca în care « formula romantică s-a demodat repede », din perioada « cînd asistăm azi în teatru ca și în literatură la o mișcare realistă — reacțiune firească și sănătoasă »[1].

În ultimele două decade ale secolului al XIX-lea se dezvoltă cei mai buni actori realiști pe care i-a avut Teatrul Național pînă atunci.

În acest răstimp joacă pe scena Teatrului Național Aristizza Romanescu, Gr. Manolescu, Șt. Iulian, C. I. Nottara, Agata Bîrsescu, N. Hagiescu, M. Mateescu, Alexandrina Alexandrescu, Maria Ciucurescu, Ion Petrescu, A. Catopol, Vasile Leonescu, Amelia Hasnaș, C. Mărculescu, V. Toneanu, I. Brezeanu, I. Niculescu, Ar. Demetriad, Eugenia Ciucurescu, Al. Mihalescu, N. Soreanu, Achil Georgescu, Petre Sturdza, Petre Liciu, Ciucurette, Gr. Mărculescu, Ion Livescu, I. Gr. Morțun. Își încep activitatea Tony Bulandra, Constanța Demetriade, C. Radovici, Maria Giurgea, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Filotti, Cazimir Belcot, R. Bulfinschi, Tina Barbu, apoi Ion Manolescu, Agepsina Macri, G. Storin, Aurel Athanasescu, Zaharia Bîrsan, C. Duțulescu, I. Iancovescu, Victor Antonescu, G. Ciprian, N. Săvulescu, Ana Luca, Ion Manu, V. Valentineanu, Sonia Cluceru, Marioara Voiculescu etc.

« Sîntem mîndri, ca romîni, că țara posedă destule talente și inteligențe menite a deveni celebre în toate ramurile » scria « Telegraful » în 1880, în timp ce directorii Teatrului Național nu găseau — nici chiar mai tîrziu cu 12 ani — să aleagă dintre actorii Teatrului Național măcar șase societari de cl. I-a.

Figura centrală a acestei pleiade de actori realiști – nu numai prin contribuția sa teoretică dar și prin creațiile scenice – este Aristizza Romanescu[2]. În jurul ei s-a dezvoltat mișcarea teatrală în ultimii 20 de ani ai secolului trecut și activitatea ei artistică este strîns legată de cea a lui Grigore Manolescu.

Ea face parte dintre acei actori care au abordat în viața artistică roluri din toate domeniile. Înzestrată cu un talent polivalent, cuprinzînd o gamă deosebit de variată în interpretarea rolurilor, de la comedie și pînă la tragedie, marea actriță își dedică aproape întreaga viață teatrului și studiului. Joacă Ofelia, Julieta, Desdemona, și totodată Katharina (« Femeea îndărătnică »), Anca din « Năpasta » și « Spiridon » (în travesti) din « O noapte furtunoasă ». Înzestrată cu o memorie rar întîlnită — care i-a permis să joace fără ajutorul sufleurului peste 600 de roluri — Aristizza Romanescu se preocupă în mod special de problema dicțiunii. Ne-a lăsat de altfel un admirabil curs de dicțiune.

Creațiile scenice ale Aristizzei se caracterizează printr-o interpretare gîndită, dînd cea mai mare importanță textului dramatic, punînd în valoare sensurile adînci și subînțelesurile textului.

Aristizza Romanescu se numără printre primii actori care afirmă ca o necesitate imperioasă a actorului — dincolo de talent, de vocație și de calități scenice — studiul și cultura.

---

[1] Sc. Cocărescu, în « Constituționalul », nr. 987—IV, 13 noiembrie 1892. Săptămîna dramatică.

[2] Aristizza Romanescu este fiica actorului Costache Demetriad.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În prefața la « Noțiuni de artă dramatică », prefață care este o pasionată pledoarie pentru teatrul realist, actrița analizează procesul de creație al actorului, condiționîndu-l în primul rînd de studiu: « Cu ori cît talent — scrie ea — ar fi înzestrat un pictor, tot îi trebuie studii, pentru combinarea culorilor, pentru secretul umbrelor și luminelor, pentru fuga perspectivelor etc. Un actor are nevoie de un capital enorm de noțiuni. Trebuie bunăoară să cunoască obiceiurile și îmveșmîntarea tuturor popoarelor de frunte, să fie tot așa de deprins cu atitudinea impunătoare a unor eroi, ca și cu manierele distinse ale unui prinț de sînge sau cu gesturile ordinare ale unui om de rînd.

« Din limba în care joacă, să nu-i fie străin nici un cuvînt, nici o excepție, nici o fineță, fiindcă teatrul e pentru spectatori o școală înaltă, nu o distracție vulgară »[1].

Vorbind despre practica actoricească, Aristizza Romanescu combate boemismul actorilor, empirismul, instinctualitatea, și combate pe acei actori care spun: « Am talent, am sensibilitate, îmi ajung, nu-mi trebuie nimic altceva ».

Acest lucru nu este suficient căci, « Atîtea și atîtea principii, cum să le aduni? Prin practică, în decursul vieții? Timpu-i scump și viața-i scurtă. Nu-i rămîne deci (actorului) decît studiu » și conchide: « Cei care vor să se destine carierei teatrale trebuie să se convingă că, fără principii, fără calități și fără muncă, nu vor ajunge decît actori în înțelesul decăzut al cuvîntului, adică niște păpuși, niște mașini sau niște caraghioși »[2].

Combătînd profesionismul și manierismul, Aristizza Romanescu dă indicații prețioase în ceea ce privește realismul interpretării scenice.

Întrebîndu-se ce este arta dramatică, ea dă următorul răspuns: « Este totalitatea regulilor care, cu ajutorul vocii, fizicului și mișcărilor ne învață cum să exprimăm caracterul și pasiunile unui personagiu. Această exprimare trebuie să se facă cu exactitudinea, cu varietatea și cu modificările pe care le cer etatea, caracterul, situația și celelalte împrejurări, care înconjoară pe acel personaj ».

Pentru exprimarea caracterului și pasiunilor unui personaj este necesară în primul rînd o interpretare realistă, lipsită de declamatorism. Aristizza Romanescu arată că în fond « declamația » constituie viciul principal al interpretării actoricești, că ea trebuie înlăturată, și a început să fie înlăturată de mulți dintre actori. « Limbajul scenic — spunea ea — nu mai e un fel de cîntare monotonă, un fel de psalmodie asemenea gîngăvirilor prostești, păstrate prin tradiție pînă azi. Afectările au fost înlocuite prin natural, iar cuvîntul declamație nu se mai poate aplica unui actor decît ca o notă rea ».

Influențați de mijloacele teatrului francez romantic, cu exagerările lui în mișcare, atitudine și voce, actorii ajungeau să depășească limitele rolului, ale firescului și naturalului, depășeau limitele realității, dînd frîu liber sensibilității, instinctului, nestăpînite de gîndire. Starea afectivă a actorului nu era dublată de una rațională. Rațiunea nu reușea să stăpînească impulsul dat de sensibilitate.

« Rezultă de aici că afectarea și exagerarea sînt cele dintîi defecte contra cărora e dator să lupte un actor. Negreșit că o aceeași pasiune, ca și o aceeași idee, se poate exprima în mai multe feluri; aceasta însă ca formă, căci în fond și naturalul ca și ideea, e unul și același, și pentru a-l cunoaște, actorul trebuie să facă studii continue, serioase, adînci »[3].

---

[1] Aristizza Romanescu, Noțiuni de artă dramatică, p. 10.

[2] Ibidem, p. 9.

[3] Ibidem, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dezvoltînd ideea lui Caragiale despre necesitatea actorului de a pătrunde cu propria sa sinceritate sinceritatea personajului, Aristizza Romanescu deduce că: « Nu e de ajuns — cum cred mulți — ca inima unui actor să simtă pasiunea ce-și propune a exprima. Trebuie mai mult; trebuie să simtă așa, cum ar simți personajul pe care-l reprezintă. Joci, de pildă, rolul unui om din popor, care insultă pe rege. Pentru aceasta nu e destul ca tu, actor să te înfurii; trebuie neapărat să te înfurii cum s-ar înfuria un om din popor și să insulți nu numai cu expresiile populare spuse de autor, ci și cu tonul, cu gesturile și cu pauzele proprii acelui fel de oameni.

Aceasta înseamnă că inteligența actorului nu e datoare numai să pătrundă înțelesul cuvintelor din text, pentru a nu le accentua sau punctua greșit; actorul e dator să citească între rînduri să vadă situațiile, să completeze lipsurile, să caute efectul, să creeze. Altfel, spectatorul îl va auzi, dar nu-l va înțelege sau cel mult, îl va înțelege dar nu-l va simți »[1].

Dezvoltarea artei actoricești în sensul preconizat de Aristizza Romanescu — de trăire pe plan fizic și spiritual, de dublare a calităților scenice prin studiu, de dublare a instinctului prin inteligență, de armonizare a planului afectiv cu cel rațional — arată caracterul înaintat, realist, al concepțiilor actriței Teatrului Național. Preocupările ei erau preocupările marilor actori și regizori ai vremii și ea este aproape de ideile marelui om de teatru C. S. Stanislavski, care dădea în acei ani o formă nouă realismului teatrului rus, pe scena Teatrului de Artă din Moscova, și care a influențat întreaga activitate teatrală europeană.

Aristizza Romanescu are o importanță deosebită în teatrul romînesc, pentru că ea a fost nu numai o mare actriță care a influențat prin jocul său dezvoltarea realismului scenic, ci pentru că ea a fost o mare educatoare, creatoare de școală. Preluînd experiența și tradiția realistă a lui Matei Millo, fiind în mod virtual eleva sa și dezvoltînd ideile despre teatru ale lui I. L. Caragiale, Aristizza Romanescu a îmbogățit baza teoretică a realismului scenic și a dat actorilor o metodă practică în creația scenică.

Ionescu-Gion, comentînd retragerea prematură a actriței din teatru în 1902 scria că « succesele cele mari le-a avut de la 1885 încoace, cînd alături de Manolescu a atacat mai toate marile roluri » . . . « De altfel, acela a fost timpul de glorie al mai multor actori de la noi » . . . « Atunci a jucat Nottara mai toate rolurile ce formează și azi (1903 —*Nota Red.*) fondul repertoriului său, atunci s-a ridicat Ion Petrescu, care și azi are ca principale roluri tot ce s-a jucat sub conducerea lui Manolescu ».

Același critic, analizînd personalitatea artistică a marei actrițe care nu primise nici o distincțiune din partea statului, spunea că publicul « o decorase de mult » pentru cel mai frumos talent național, pentru inteligența și munca artistică depuse pe scenele tuturor teatrelor din țară, pentru minunata limbă romînească pe care o vorbește, pentru dicțiunea fără pereche în teatru, pentru glasul ei minunat, pentru masca scenică pe care știe s-o folosească după natura rolurilor, pentru bogăția talentului și varietatea posibilităților de interpretare, pentru cultivarea permanentă a talentului și tinereții sale, « pentru mă estria cu care știe pe scenă, tăcînd, să-ți vorbească, mai bine decît cel care vorbește », « pentru pătrunderea psihologiei personajului interpretat prin studierea întregii piese », pentru jert-

[1] Aristizza Romanescu, Noțiuni de artă dramatică, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

firea cochetăriei feminine în figură, în îmbrăcăminte, în tot, pentru ca rolul să apară așa cum trebuie să fie, și în sfîrșit, « pentru patima nestinsă, covîrșitoare, cu care mai presus de orice alt, a iubit teatrul și cariera ei de artist »[1].

Aristizza Romanescu, conștientă că dezvoltarea teatrului este în funcție de renunțarea la vechiul stil de teatru, consemnează cu satisfacție în «Amintirile » ei, că « avem deja tendința de a ne depărta de școala franceză, școala veche, aici declamatoare, aici manierată (manieristă – *Nota Red.*) dar totdeauna puțin firească »[2].

De aceea marea actriță își pune întregul talent în slujba interpretării cît mai valabile a repertoriului original. Aristizza Romanescu, interpreta lui Spiridon, și cu Șt. Iulian, l-au scos pe Caragiale pe scenă, la premiera « Nopții furtunoase », manifestîndu-și astfel protestul față de cei care-l fluerau. Ea scrie, în plin apogeu artistic, înaintea premierei piesei « Fîntîna Blanduziei »: « Înainte de ridicarea cortinei, eu care înfruntasem atîtea roluri mari din repertoriul străin, tremuram ca frunza. Era o piesă romînească. . . »[3].

Jucînd sute și sute de roluri, obligată să interpreteze nenumărate eroine din melodramele franțuzești, ea își concentrează întreaga putere de creație asupra repertoriului original și clasic universal. Aristizza Romanescu a realizat tipul țărancei de munte în Anca din « Năpasta », redînd vigoarea și puterea de acțiune a țărancei romîne, și tot ea realizează în aceeași stagiune o Julietă care « nu era decît o copilă de 14 ani, de o rară naivitate la început și pe care numai iubirea lui Romeo o face să se deștepte la flăcările iubirii care dormeau în inima ei precoce, ca să izbucnească și mai cu furie la piedicile soartei »[4].

În serile în care Aristizza joacă pe Spiridon (O Noapte furtunoasă), Anca (Năpasta), Ofelia (Hamlet), Maria de Neuburg (Ruy Blas) ea este așteptată la ieșire de sute de spectatori, de tineri studenți și intelectuali, este purtată în triumf pe calea Victoriei, la lumina torțelor, în trăsura la care se înhămau înflăcărații ei admiratori. Aristizza Romanescu a avut o mare popularitate și tocmai de aceea nu s-a bucurat de « simpatia societății înalte ». Absența « societății înalte » de la spectacolul de retragere a Aristizzei Romanescu din Teatrul Național e o adevărată lipsă de patriotism « . . o adevărată ură a acestei clase contra primei scene romînești », scria cronicarul Adevărului[5].

Nu de puține ori, alături de Aristizza Romanescu, Gr. Manolescu este obiectul manifestațiilor de simpatie și recunoștință ale marelui public. Gr. Manolescu, mort în 1892, în plină dezvoltare a talentului și artei sale, a dus arta dramatică romînească împreună cu Aristizza Romanescu pe calea realismului scenic.

Interpretul lui Despot, Răzvan, Gallus, Ovidiu, al lui Romeo, Karl Moor, Don Carlos, Ferdinand, Ruy Blas și al primului Hamlet din Teatrul Național, este unul din actorii cei mai complecși ai teatrului romînesc din ultimul pătrar al veacului trecut.

Întreaga viață artistică – din nenorocire foarte scurtă — a marelui tragedian se caracterizează printr-o muncă intensă în scopul cultivării marelui său

---

[1] Aristizza Romanescu, 30 de ani — Amintiri, p. 361—362.

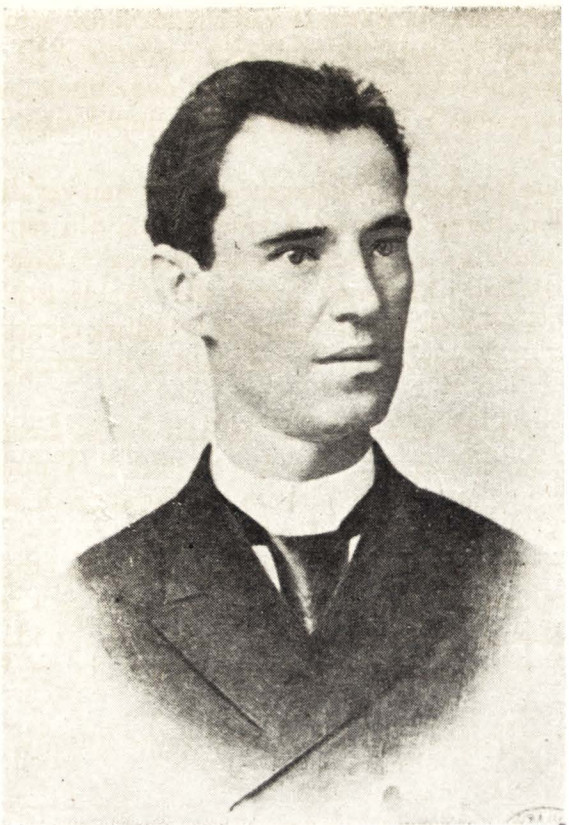
[2] Ibidem, p. 261.

[3] Ibidem, p. 129.

[4] « Telegraful » (Cronica dramatică), nr. 553, seria II, 19 ianuarie 1891.

[5] « Adevărul », nr. 4761, 30 octombrie 1902.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ştefan Iulian (1851--1892).

talent. Gr. Manolescu este fidel principiilor de creaţie ale partenerei sale Aristizza Romanescu.

La baza creaţiilor lui Gr. Manolescu stă o muncă continuă pentru pătrunderea în viaţa personajului interpretat, pentru a deveni însuşi personajul. Manolescu studiase mai bine de 10 ani rolul lui Hamlet, rolul de căpetenie al vieţii sale. «El medita zile şi săptămîni la fiecare scenă, la fiecare gest. Încît tot ce vedem la el era efectul studiului şi nimic sau aproape nimic al inspiraţiei momentului ca la alţii» [1].

Ca şi Aristizza Romanescu, el nu se lasă influenţat de actorii francezi pe care i-a cunoscut şi cu care studiase.

« El a dus teatrul nostru spre jocul natural, deosebit de cel al lui Pascaly, care, deşi talent necontestat şi poate cu mai multă sensibilitate decît Manolescu, era cu toate acestea declamator, impetuos, nefiresc, exagerat» [2].

Gr. Manolescu excelează în roluri de caracter, în care poate să-şi exprime toată ura împotriva asupritorilor. El cunoaşte « bunăvoinţa » oficialităţii ca şi Aristizza Romanescu, căreia i se oferă la sfîrşitul activităţii un ajutor din « fondul milelor ».

Gr. Manolescu a făcut din Hamlet o întruchipare a omului în căutarea adevărurilor esenţiale despre existenţa umană, din monologul lui Ruy Blas (« poftă bună domnilor miniştri ») el a făcut o filipică demascatoare a rapacităţii miniştrilor ţării sale. Rolurile sale preferate erau acelea « de răzbunător al nevinovaţilor, împilator al cruzilor, descoperitor al ipocriţilor» [3].

★

Dacă Gr. Manolescu a fost un interpret desăvîrşit al rolurilor dramei istorice originale şi al tragediilor clasice universale, la aceeaşi înălţime artistică se ridică, în aceeaşi vreme, marele comedian Şt. Iulian, mort doar la trei zile după Gr. Manolescu (9 august 1892). Iulian face parte dintre acei actori care au dezvoltat în Teatrul Naţional arta teatrală a lui Matei Millo, pătrunsă de un profund specific naţional şi avînd un caracter larg popular. Iulian a fost, după Matei Millo, unul dintre cei mai iubiţi comici ai Teatrului Naţional. Varietatea mijloacelor de interpretare şi caracterul popular al jocului actorului autodidact Ştefan Iulian provin în special din contactul bogat pe care l-a avut cu viaţa.

[1] N. Petraşcu, Manolescu, « Constituţionalul », nr. 949 şi 955, 1892.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Chiar atunci cînd s-a dus în străinătate, la Paris, să vadă jocul altor actori, el a căutat să-și îmbogățească experiența de viață, să cunoască oamenii. « El își petrece acolo timpul ca și în țară observînd lumea pe stradă, în deosebitele sale manifestări, studiind natura și mișcarea generală a vieții, iar nu în chipul cum un artist renumit interpreta cutare rol » [1].

Interpretîndu-l pe Pristanda sau pe Ipingescu, Iulian creează cele mai veridice tipuri din comediile lui Caragiale. Valabilitatea lor scenică vine tocmai din faptul că mijloacele de expresie scenică ale actorului se nasc din cunoașterea realității, din varietatea tipurilor asemănătoare întîlnite în viață. Extrăgînd caracteristicile generale ale tipurilor întîlnite în viață, Șt. Iulian știe să extragă trăsătura esențială pe care s-o sublinieze pînă la demascarea completă a ridicolului personajului interpretat.

« Instinctul lui de comedian se cumula îndeosebi cu imitarea și încărcarea ridicolului văzut dincolo de realitate în ultima expresie a ridicolului. Tipurile lui existau în stradă, dar ca un fel de subgenuri; el le încărca cu cîteva grade mai mult, peste tot ce ele puteau avea de monumental ridicol » [2].

Arta sa interpretativă se bazează pe o putere mare de observație, de înregistrare a trăsăturilor caracteristice ale oamenilor din viață, și pe o putere de selecționare a elementelor esențiale care-l făceau să creeze eroi vii, autentici, îi dădeau posibilitatea să exagereze — în mod conștient — trăsăturile tipice ale eroilor interpretați.

« Era mai mult decît comedie chipul în care Iulian înfățișa pe Ipistatul — din « O noapte furtunoasă » — (*Nota Red.*). Căci el nu imita servil un individ, nici chiar un tip mai puțin general, ci era oarecum totalul ipistaților, rezumatul lor perfect. Orice ipistat real, existent, trebuia să se găsească în parte în ipistatul lui Iulian, atît era de complet și de adevărat în toate amănuntele, în toate mișcările, în toate atitudinile » [3].

C. I. Nottara (1859—1935).

Tipurile din « O scrisoare pierdută », « O noapte furtunoasă » sau « D-ale carnavalului », sînt un produs autohton, care capătă în interpretarea lui Iulian întregul conținut satiric al creatorului lor literar. Admirabil interpret al comediei de caractere și moravuri, Iulian este și un minunat interpret al comediilor lui Molière. Eroilor comediei molierești, Iulian le dă aceeași interpretare plină de culoare și viață,

---

[1] C. Stăncescu, « Constituționalul », nr. 907. La moartea lui Iulian.

[2] N. Petrașcu, « Constituționalul », nr. 972, martie 1892.

[3] Ibidem, nr. 966—972, martie 1892.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ceea ce dovedește varietatea de gen a comicului și mijloacele specifice întrebuințate pentru comedia carageliană autohtonă sau cele necesare întruchipării caracterelor molierești. Creația sa are totdeauna un caracter spontan, lipsit de artificii și totodată e bazată pe o deosebită tehnică actoricească, care-i permite să păstreze aceeași interpretare dată unui personaj în orice reprezentație.

Moartea lui Gr. Manolescu (1892) și a lui Ștefan Iulian (1892), retragerea Aristizzei Romanescu (1902) au provocat un gol în trupa și repertoriul Teatrului Național. Se ridică însă o generație nouă. « Singura mîngîiere — scrie Adevărul — este că tinere mlădițe încep a înmuguri, că pe ici colo sămînța talentului și a conștiinciozității se arată plină de făgăduinți. Și cu cît pierderea lui Iulian și Manolescu este mai dureroasă, cu atît salut mai cu dragoste pe tinerii în care văd încolțind talentul, am numit pe I. Brezeanu și V. Toneanu »[1].

Ciclul marilor roluri de dramă început de Gr. Manolescu îl va continua C. Nottara, iar caracterele comediei caragialene și molierești le va întruchipa cu tot atîta măiestrie ca și Iulian, Ion Brezeanu, și unul și celălalt actori preferați ai lui I. L. Caragiale.

C. Nottara este unul dintre actorii formați la școala lui Mihail Pascaly, care își dau seama că « azi la teatru se cere o mai profundă analiză a caracterelor, mai multă logică în desfășurarea acțiunii și o mai exactă depingere (reprezentare— *Nota Red.*) a moravurilor »[2].

Nottara slujește scena Teatrului Național mai bine de 50 de ani. Pe drept cuvînt a fost numit « decanul scenei romîne », acela care spunea că: « Contactul cu teatrul este o împerechere pe vecie ». Elev al lui Mihail Pascaly și Ștefan Vellescu, admirator al lui Matei Millo, C. Nottara are un rol deosebit în dezvoltarea teatrului romînesc pentru că el face tranziția de la teatrul romantic la teatrul realist. M. Pascaly, ca și actorii francezi cu care a avut contact, au influențat activitatea lui Nottara ca actor în prima parte a vieții sale. De aceea cronicarii teatrali mai observau în jocul lui ticuri care dăunau talentului dramatic. Tonul cantabil și gestul gratuit, trăirea exagerată, lacrimogenă a pasiunilor, mai apar la C. Nottara ca interpret al melodramelor « Cele două orfeline », « Curierul din Lyon » sau « O crimă celebră »[2].

Chiar și apărătorii melodramei—ca E. D. Fagure — apreciind acest stil al lui Nottara, arătau că el este « ultimul actor, care în teatrul nostru lucrează cu mijloace tradiționale pentru melodramă, preparîndu-și anumite momente, poze și anumite fraze »[3].

Dacă Nottara își revizuiește stilul de joc și mijloacele de interpretare, dacă depășește criza manieristă în care căzuse, acest lucru se datorește în primul rînd contactului său cu dramaturgia originală, rolurilor interpretate din comediile lui Caragiale și din drama istorică a lui V. Alecsandri (Despot Vodă), B. P. Hasdeu (Răzvan și Vidra), B. Delavrancea (Apus de soare), rolurilor din dramaturgia clasică universală (Hamlet, Macbeth, Lear, Shylock, Othello, Don Salust, Ruy Blas), Wurm (Intrigă și Amor), Franz Moor (Hoții), Tartuffe și, totodată, contactului pe care l-a avut cu dramaturgia lui Maxim Gorki, interpretînd rolul lui Luca sau al baronului din « Azilul de Noapte », cu dramaturgia lui H. Ibsen sau B. Shaw.

---

[1] I. C. Bacalbașa, « Adevărul », nr. 2648, august 1896.

[2] Vezi « Telegraful », seria II, nr. 517, 21 octombrie 1890. Cronica dramatică.

[3] E. D. Fagure, « Adevărul », nr. 1108, 3 ianuarie 1901. O crimă celebră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Scenă din « O scrisoare pierdută » de I. L. Caragiale
Apar în scenă: Ion Niculescu, Ar. Demetriade, Maria Ciucurescu, Casimir Belcot, Al. Mihăilescu, C. Toneanu, etc.

Ion Brezeanu (1869—1940) în Ipingescu
(«O noapte furtunoasă» de I. L. Caragiale)

Maria Ciucurescu în Veta
(« O noapte furtunoasă » de I. L. Caragiale)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La formarea lui Nottara ca actor realist a contribuit însă într-o mare măsură activitatea sa ca director de scenă, calitate în care a montat întreaga dramaturgie a lui I. L. Caragiale. Nottara continuă în Teatrul Național tradiția realistă a punerii în scenă a comediilor pe care însuși marele dramaturg le regizase la primele reprezentații.

Astfel, C. I. Nottara a reușit să rupă cu rămășițele vechiului stil de teatru, care-l țineau departe de realism. Acest lucru se întîmplă în ultimii ani ai veacului trecut cînd presa salută cu bucurie faptul « de a vedea un alt Nottara decît acela ce erau vai! obișnuiți a vedea vèșnic. Nottara a redevenit om pe scenă » [1].

În această perioadă, Nottara, jucînd alături de Aristizza Romanescu (Ofelia) și însușindu-și experiența interpretării lui Gr. Manolescu, mort de curînd, realizează un Hamlet pe care-l poți înțelege [2], creează un Macbeth care nu mai e un criminal înnăscut și pe care « dacă nu l-ar fi înțeles astfel n-ar fi izbutit să fie atît de adevărat și de îngrozitor în scena de după omor și nu ar fi zguduit atît de puternic sala, care a rămas cu desăvîrșire mută și copleșită sufletește tot timpul cît a durat înfiorătoarea convorbire dintre ucigașul, cu mîinile muiate în sîngele nevinovat al virtuosului Duncan și Lady Macbeth » [3], sau un Horațiu (Fîntîna Blanduziei) « încălzit de focul viu al artei », în care « orice vorbă, orice mișcare o simte și simțirea lui ne stăpînește » [4].

Cronicarul « Adevărului » putea scrie cu conștiința împăcată după moartea lui Matei Millo și a lui Gr. Manolescu că « lui Nottara în dramă și lui Iulian în comedie nu-i poți găsi un altul pe scena noastră care să-i poată ajunge la înălțime » [5]. Aceasta s-a putut spune numai atunci cînd Nottara însuși, lupta, după cum spunea el, pentru realizarea unei « culmi de simplitate și umanitate ».

Actorul Nottara depășise acea « epocă de tranziție, cînd sforțarea artistică nu dădea nici un fel de rod », odată cu directorul de scenă Nottara, care nu mai tolera într-un spectacol al Teatrului Național ca un actor să folosească mijloace de interpretare antirealiste [6].

Rupîndu-se de teatrul romantic declamator, de influența « scălămbăietu-rilor macaronice » — cum le numea Caragiale — Nottara devine educatorul noilor generații de actori în spiritul teatrului realist, împotriva declamatorismului și retorismului. Ca profesor la Conservator, timp de 40 de ani, Nottara a făcut

---

[1] « Adevărul », nr. 2165, 11 aprilie 1895. Cronica teatrală.

[2] Ibidem, nr. 2324, 21 septembrie 1895.

[3] « Constituționalul », nr. 2156, 31 octombrie 1896. Cronica teatrală.

[4] C. Nottara, Amintiri, p. 62.

[5] Ibidem.

[6] Vezi reclamația lui C. I. Nottara împotriva actorului Vasilescu, actor care interpretîndu-l pe Zoil din « Fîntîna Blanduziei » de V. Alecsandri, rol ce trebuie jucat cu multă insinuare și — scria C. Nottara — oarecum fiind îndatorat artistul să păstreze și mai multă potolire priincioasă situației și să întrebuințeze numai un joc de scenă prin care să arate îngîmfare de sine și dezgust, d-sa însă, în cursul acelui dialog s-a preumblat prin fundul scenei, cu pași exagerați și ridicoli, gesticulînd furios cu o mînă armată cu un stilet, iar cu cealaltă pe o tabletă — accesorii de care nu se pomenește în piesă — oprindu-se din cînd în cînd ca un sugestionat îmboldit de un fel de inspirație, potrivite numai tînărului din piesa « Poetul Romantic », așa că dintr-o situație serioasă din care reiese tendința zavistiei, d-sa a făcut o parodie nedemnă pentru piesa poetului Alecsandri și care a pricinuit neajuns artiștilor ce interpretau acea scenă, căci toată atenția publicului a fost îndreptată într-un chip nedorit, mai mult către fantezia ce a pus d-nu Vasilescu în jocul său decît în debitarea versurilor ce-și au rostul la dezvoltarea acțiunii ».

C. I. Nottara critică cu intransigență cabotinismul actorilor rutinați, combate totodată și vedetismul acestui gen de actori, amendîndu-l pe actorul Vasilescu cu 10 lei pentru că « refuză » să ia parte la figurația piesei « Un leu și un zlot » și cu 20 lei pentru « jocul său scălămbăiat ».

Înșeși epitetele date de Nottara ne fac să recunoaștem că părintele moral al concepțiilor sale teatrale este marele dramaturg Caragiale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Scenă din «Apus de Soare» de B. St. Delavrancea
In prim plan: A. Demetriade, C. I. Nottara, Petre Liciu

Aristide Demetriade în Răzvan
(«Răzvan şi Vidra» de B. P. Hasdeu)

Ion Petrescu
(actor, societar al Teatrului Naţional)
Interpret al eroilor lui I. L. Caragiale
(Trahanache, Jupîn Dumitrache, Dragomir)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

educația realistă a celor mai mulți actori tineri de atunci, mulți fruntași ai teatrului nostru de azi: G. Carussy, Ar. Demetriade, N. Soreanu, V. Toneanu, I. Brezeanu, T. Bulandra, V. Maximilian, Ion Manolescu, G. Ciprian, Gh. Storin, Sonia Cluceru, Maria Filotti, Agepsina Macri etc. Ca actor, ca director de scenă și ca pedagog [1], C. I. Nottara a contribuit la dezvoltarea teatrului realist, la formarea unei generații noi de actori realiști în Teatrul Național.

Personalitatea artistică a lui C. I. Nottara, a celui care prin jocul lui te silește să-l simți, să-l pricepi, să-l admiri [2], a stimulat și a influențat viața noastră teatrală mai bine de o jumătate de secol. C. I. Nottara este unul din acei oameni de teatru a cărui activitate artistică a fost strîns legată de Teatrul Național căruia i-a fost devotat toată viața.

*

Aristizza Romanescu. Gr. Manolescu, Șt. Iulian și C. Nottara sînt fruntași ai pleiadei de actori realiști din Teatrul Național.

Alături de ei se ridică actori minunați care aduc fiecare o contribuție de preț la crearea școlii realiste.

Astfel, Vasile Hasnaș, la care « totul este natural în jocul lui. Gest, vorbă, intonațiune, absolut totul este în nota firescului și de la care pot învăța actorii noștri să fie comici, fără să alerge la mijloacele artificiale » [3]. Astfel, Ion Petrescu « tot atît de bun în dramă ca și în comedie, care știe să reprezinte cu mult adevăr țăranii și ostașii noștri » [4], dar care « întrupează cu atîta autoritate și haz pe « burtă verzii » noștri » [5]; astfel, Ion Niculescu, care, « dintre toți păstrează nota justă, nu forțează nici un efect și cu atîta pricepere știe să dea fizionomia unui rol »; Al. Catopol, care mai mult decît oricare alt comic are o naturalețe sănătoasă; Ion Brezeanu, minunatul interpret al rolurilor comice pătrunse de fiorul tristeții; Vasile Toneanu, interpretul de neuitat al comediilor clasice; C. Mărculescu, muncitor tipograf (« mașinistru » de tipografie), care aduce pe scenă sobrietatea mijloacelor de expresie în roluri ca Ruy Blas sau Karl Moor; Ciucurette, remarcat « prin jocul său nesilit, prin dicțiunea sa frumoasă, prin înfățișarea lui atrăgătoare, prin inteligența sublinierilor și conștiinciozitatea deghizamentului » [6]; Petre Sturdza, al cărui joc simplu și reținut, fără artificii, i-a dat posibilitatea să interpreteze cu succes, alături de Constanța Demetriad, eroii dramaturgiei lui Gorki (Luca din Azilul de Noapte).

Toți acești actori au lăsat un bogat patrimoniu de creație și de experiență teatrală tinerilor actori ce le-au urmat. Arta lor scenică s-a dezvoltat sub semnul

---

[1] În ultima decadă a secolului al XIX-lea se dădea bătălia pentru reorganizarea « Conservatorului de artă dramatică » fără de care « toate silințele de a se înființa la noi un teatru serios vor rămîne zadarnice » (I. C. Bacalbașa, « Adevărul » nr. 3332 din octombrie 1898), căci actorii care veneau la teatru erau aproape străini de meseria lor.

C. I. Nottara a avut, ca și Aristizza Romanescu, un rol important în reforma învățămîntului dramatic, din care lipsea atunci « studiul limbii și literaturii romîne, a esteticei și istoriei aplicată la arta dramatică, a dansului, a scrimei și muzicii vocale » (D. C. Ollănescu, Lit. și Arta Romînă, p. 738, 1897).

Din această cauză, în 1901 se înființează societatea « teatrului popular », cu scopul de a pregăti elemente artistice, despre care C. Mille scria în « Adevărul » (nr. 4111) că « este un început de școală dramatică și Teatru Popular, lucruri pe care noi nu le avem încă », la noi fiind o parodie de conservator mai ales în ce privește arta dramatică (Este vorba de acel conservator din care fusese înlăturată Aristizza Romanescu). C. Mille salută cu entuziasm această societate pentru că spunea el « poporul drept vorbind n-are teatru ».

[2] « Adevărul », nr. 475, 22 martie 1890.

[3] Ibidem, nr. 1331, 23 octombrie 1892.

[4] Ibidem, nr. 5198, 21 ianuarie 1904.

[5] S. Cocărăscu, « Constituționalul », nr. 964, 16 octombrie 1892. Săptămîna dramatică.

[6] E. D. Fagure, « Adevărul », nr. 4695, 25 august 1902.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

realismului pentru care milita I. L. Caragiale, principalul îndrumător al teatrului romînesc în acea perioadă. Izbînzile lor artistice s-au realizat în primul rînd interpretînd eroii lui Caragiale, dînd viață comediilor marelui satiric.

Sub influența directă a dramaturgului — regizorul propriilor sale piese — eroii « Scrisorii pierdute » și ai celorlalte comedii și-au găsit cea mai valabilă interpretare care stă la baza tradiției realiste a interpretării teatrului lui Caragiale.

Aristizza Romanescu în Zoe, C. Nottara în Tipătescu, Şt. Iulian în Ipîngescu sau Pristanda, Ion Petrescu în Jupîn Dumitrache, Maria Ciucurescu în Veta, Ion Niculescu în Cațavencu, Al. Catopol în Farfuridi, I. Brezeanu în cetățeanul turmentat, Gr. Morțun în Pristanda, Petre Liciu în Rică Venturiano, Carussy în Brînzovenescu, Soreanu în Cațavencu, au dovedit nu numai măiestria lor artistică și noua orientare realistă, ci în primul rînd că realismul lor scenic izvora din pasiunea și forța demascatoare pe care aceștia o puneau în satirizarea regimului burghezo-moșieresc odată cu cel mai pasionat critic al moșierimii și burgheziei.

La începutul secolului al XX-lea, capitalismul romînesc intra în faza imperialismului.

Înlăturarea lui Al. Davila și Pompiliu Eliade din Teatrul Național dovedea că burghezia nu mai accepta nici o manifestare, fie chiar și teatrală, care să se ridice împotriva intereselor ei. Istoricii burghezi ai teatrului romînesc au nesocotit contribuția actorilor realiști la demascarea regimului de exploatare și au ascuns piedicile puse de acesta în calea realismului pentrucă realismul scenic, teatrul democratic de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea devenea tot mai mult expresia năzuințelor claselor exploatate.

Măiestria actorilor realiști de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea s-a dezvoltat ca o reacție sănătoasă împotriva influențelor decadente ale apusului. Ea s-a dezvoltat ca o consecință a legăturii strînse dintre actori și marii scriitori realiști critici, ca o expresie a năzuințelor maselor exploatate, ca o consecință a culturii democratice ce se dezvoltă sub influența binefăcătoare a ideilor gînditorilor revoluționari ruși, ca o consecință a dezvoltării mișcării revoluționare din țara noastră.

De aici caracterul profund realist, popular, pătruns de specificul național al artei scenice romînești din această perioadă, de aici răsunetul tot mai mare pe care începe să-l aibă teatrul în masele poporului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUȚIA LUI ION ELIADE RĂDULESCU LA DEZVOLTAREA TEATRULUI ROMÎNESC*

de MIHAI FLOREA

Înființarea în 1833 a « Societății Filarmonica » înseamnă o etapă nouă în evoluția culturii noastre în prima jumătate a veacului trecut. Bazată pe un program bine închegat, activitatea Filarmonicii constituie un progres față de acțiunile izolate ale Văcărești lor și Golești lor, de pildă, și aceasta nu numai sub aspectul organizării, ci și sub acela al răspîndirii unor concepții avansate. Nașterea Filarmonicii este cu atît mai binevenită cu cît ea împlinește necesitatea unei grupări ale cărei idei politice și culturale, fiind expresia unei lupte de opinii, vor căpăta o mai mare eficiență socială. Apartenența lui Eliade la acest grup îi dă posibilitatea să enunțe și să aplice în practică o seamă de idei favorabile dezvoltării culturii naționale.

În sfera obiectivelor Filarmonicii — și ale lui Eliade ca exponent al ei — intră și preocuparea pentru statornicirea unui teatru romînesc. De acest aspect al activității sale s-au ocupat mai puțin cercetătorii de pînă azi ai lui Eliade. Articolul de față își propune să dea cîteva date privitoare la acțiunile și părerile sale în legătură cu teatrul.

Eliade îi conferă acestuia rolul unei tribune de luptă și al unei școli de îndreptare a moravurilor. Teatrul are posibilitatea ca, promovînd un repertoriu în limba romînă, să se facă înțeles de toate clasele, și de cele cu știință și de cele fără știință de carte. Înfățișînd publicului viciul și virtutea și adresîndu-i-se pe gustul și la nivelul lui de înțelegere, teatrul poate contribui la educarea și ridicarea culturală a poporului.

« Altă școală n-am văzut mai înlesnitoare, decît o gazetă și un teatru. Cea dintîi pentru cei care știu a citi, și cel de al doilea și pentru unii și pentru alții » [1].

Ideea unui « teatru în limba națională », care să se adreseze unei păturilor largi de oameni, « toate clasele de orășeni » — cum spune Eliade — reprezintă în fond afirmarea caracterului popular al teatrului. Existența și puterea lui de înrîurire este condiționată de această permanentă legătură cu poporul și de măsura în care se face purtătorul de cuvînt al ideilor celor mai înaintate. Misiunea lui constă în « a aduce în rîs obiceiurile ruginite și bătrîne » și « a insufla gust pentru ale veacului », contribuind astfel la progresul societății.

Ca instituție care « recomandă virtutea și războiește viciul », teatrul are un caracter profund moralizator. Propagînd bunele moravuri cetățenești, teatrul

* Comunicare prezentată în ședința Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 20 aprilie 1954.

[1] I. Eliade, Scrisoare către C. Negruzzi, Muzeul Național. București, 18 noiembrie 1836.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

are menirea de a veghea la întreţinerea « sănătăţii sociale » şi de a izbi în ceea ce este putred şi josnic în societate. « Cînd ni se îmbolnăvesc trupurile chemăm pe doctori şi cînd ne omoară şi cînd ne tămăduieşte, şi pentru aceasta îi cinstim, pentru că au învăţat cu mare osteneală meşteşugul cel păstrător al sănătăţii individuale. Dar cînd s-au bolnăvit obiceiurile noroadelor, s-au cangrenat şi s-au împuţit, teatrurile întovărăşate cu instrucţia publică, fără să omoare niciodată, au îndreptat moralul, şi actorul a fost nesocotit pentru că a învăţat asemenea cu mare osteneală meşteşugul de a păstra sănătatea soţială »[1].

Eliade se dovedeşte a fi un adînc înţelegător al mijloacelor specifice ale teatrului, de aceea insistă pentru deplina lor valorificare. Comparînd teatrul cu istoria, care înfăţişează eroii şi faptele trecutului sub forma unor povestiri şi descrieri reci, Eliade scoate la iveală o trăsătură specifică a teatrului, aceea de a înlocui naraţia istorică prin înfăţişarea directă a faptelor; teatrul oferă spectatorului posibilitatea unor percepţii vizuale, pe scenă se perindă oameni vii ai altor vremuri, care trăiesc aidoma, cu pasiunile, idealurile, scăderile şi calităţile lor. Eficienţa învăţăturii se găseşte astfel sporită.

« . . .dacă istoria pentru întîmplările celor trecute este o povestire numai, teatrul ni le înfăţişează însuşi; dacă ea ne descrie patimile, greşelile şi virtuţile oamenilor celor însemnaţi, teatrul ni le arată însufleţite. . . Comedia, prin batjocura sa, luînd în rîs prejudecăţile şi urîtele năravuri, a fost biciul cel mai grozav al viţiului celui îngîmfat »[2].

Ţinînd seama de marea însemnătate pe care o avea istoria în această epocă de redeşteptare, cînd luptătorii paşoptişti, în frunte cu Bălcescu, se slujeau de ea pentru promovarea ideii naţionale în scopul realizării statului naţional, din alăturarea pe care o face Eliade între istorie şi teatru, rezultă o creştere a importanţei acestuia din urmă în lupta pentru trezirea conştiinţei naţionale în rîndurile poporului.

Recunoscînd rolul istoriei, Eliade observă pe bună dreptate că totuşi, la epoca aceea, «numărul celor ce se folosesc de citirea ei este foarte mic », în timp ce la teatru, datorită accesibilităţii lui, vin toate clasele societăţii, toate treptele, « fiindcă găsesc aici o şcoală de morală, de învăţătură şi de bună cuviinţ ».

Printre meritele lui Eliade în această privinţă, demne de consemnat sînt pe de o parte atenţia pe care el a acordat-o iniţierii publicului larg în diferite probleme de dramaturgie şi de istorie a teatrului[3], şi pe de altă parte, chemarea sa patriotică de a se scrie în romîneşte. Consecvent ţelurilor Filarmonicii, care urmărea să facă auzită limba romînă pe scenă, el îndeamnă tineretul la scrieri originale, în care să satirizeze îndeosebi răul existent în societate:

« . . .cînd poţi sau te împinge ori necazul ori dragostea binelui, fă şi dumneata una, două, mai multe, cît mai multe (satire —*Nota Red.*), descrie tot răul unde îl vezi, biciueşte-l şi-ţi voi fi recunoscător cu alţii dimpreună cînd îl vei izbi şi în mine însumi »[4].

---

[1] I. Eliade, « Curierul romînesc », nr. 57 din 9 decembrie 1833, p. 228.

[2] I. Eliade Rădulescu, Cuvînt la Aşezămîntul şcolii filarmonice, rostit în seara de 29 august 1834, extras din volumul I. H. Rădulescu, Bucăţi alese. Bucureşti, 1909.

[3] Vezi articolul din « Curierul romînesc », nr. 17 din 7 iunie 1834, în care, pentru a facilita înţelegerea tragediei Regulus, tradusă de Iancu Văcărescu, vine cu o serie de explicaţii foarte simple, care constituie o scurtă lecţie de popularizare în legătură cu genul dramatic, speciile acestui gen şi sumare consideraţii pentru caracterizarea fiecărei specii în parte.

[4] I. Eliade, « Curierul romînesc », nr. 7. 8 din 24, 27 ianuarie 1840. Despre satiră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Concepînd teatrul ca un mijloc de răspîndire și cultivare a limbii și literaturii romîne, cu adînci înrîuriri asupra poporului, Eliade se situează pe poziția luptătorilor pentru o cultură democratică.

Din înțelegerea importanței repertoriului decurge preocuparea lui Eliade de a da unele lămuriri teoretice asupra genului dramatic, țintind să familiarizeze și să lămurească scriitorilor, ca și unor cercuri mai largi de cititori, noțiunile elementare necesare înțelegerii acestui gen.

În ideile sale estetice se întîlnesc însă unele contradicții, inerente unei epoci puțin limpezi, în care caracteristice sînt căutările de drumuri și lipsa unor concepții precise, bine conturate.

Coexistența unor elemente valoroase, alături de altele înapoiate la Eliade, se explică prin contradicția între activitatea sa politică, de servire a intereselor burgheziei care pactizează cu moșierimea, activitate determinată de apartenența sa de clasă, și lupta culturală izvorîtă din voința puternică de a făuri o cultură națională. În activitatea culturală a lui Eliade se deosebește de asemenea o întrepătrundere de idei — care-l duce uneori la confuzii — pentru că în opera sa se întîlnește influența romanticilor revoluționari (Byron, Lamartine), cu tendința de a crea o literatură și un teatru care, oglindind realitatea, să se facă înțelese de masele cărora li se adresează.

Așa se explică faptul că, deși opera lui Eliade e în general opera unui romantic, ea conține unele elemente care prevestesc realismul; și această împletire este caracteristică pentru întreaga cultură a epocii.

Pentru a ilustra această afirmație menționăm contradicția între părerile asupra repertoriului, în care el este în mare măsură tributar curentului romantic și articolele asupra artei actorului, în care Eliade cere o interpretare firească, « naturală », făcîndu-se astfel ecoul tendinței spre realism, de care se resimte literatura noastră în preajma lui 1848.

Discutînd diferitele specii ale genului dramatic, Eliade insistă mai cu seamă asupra satirei și comediei. De aceea atunci cînd se adresează celor care, luînd pana, ar fi înțeles să contribuie la crearea repertoriului romînesc prin scrierea de piese originale, el caută să canalizeze aceste forțe îndeosebi spre descrierea și biciuirea relelor societății. De aici studiul său consacrat satirei, care este « o zugrăveală sau descriere a viițiului și a ridicolului prin vorbe și prin acție».

Făcînd o clasificare a satirelor după obiectul lor, Eliade amintește « satira politică » aceea care « izbește viițiurile ori ridicolele guvernului » și cea « morală », care « izbește moravurile sau obiceiurile rele », după care vine cu detalii pentru fiecare în parte.

De mare preț sînt pledoariile lui Eliade pentru promovarea satirei și aceasta dintr-un îndoit considerent: întîi, pentru că aceasta denotă o justă pătrundere a momentului istoric, care oferea într-adevăr nesecate surse de inspirație satirică, și al doilea, pentru că nimic nu putea fi mai pe gustul și pe înțelegerea poporului decît comedia satirică. Se realiza așa dar o operă care acționa cu efect critic la adresa stăpînirii și puternic educativ asupra maselor. Stabilind obiectivele satirei Eliade spune: « Nimic nu este mai folositor ca satira politică, de a izbi viițiurile guvernului, a înștiința pe norod despre scăderea lui în legi și în obiceiuri; a îi arăta pe aceia ce fac abuz cu slăbiciunea și încrederea lui, pe lingușitorii lui, pe desfrînătorii interesați ; a îi descoperi nedestoinicia generalilor lui, necredința judecătorilor, viclenia oratorilor, nebunele cheltuieli ale miniștrilor, intrigile și uneltirile împlinitorilor, șcl, șcl. [1] » Dar, adaugă Eliade precaut, critica acestor

[1] I. Eliade, Despre satiră, în « Curierul romînesc », nr. 7, 8, din 24, 27 ianuarie 1840.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

categorii de oameni este posibilă numai « ...cînd statul este republican ». « Într-un guvern monarhic sau aristocratic, stăpîn este monarhul sau aristocrații și se știe proverbul acela grecesc: «Cînd te nedreptățește Cadiul unde vei merge să te judeci?» De această (din această cauză—*Nota Red.*) primejdia e mare a satirei politice și isprava mai puțin și decît puțină. Satira politică într-o republică este o trebuință, și într-un guvern monarhic este curat o nebunie »[1].

Și aici, el se vădește purtătorul unei contradicții, între ideile sale politice și cele culturale. Atitudinea sa politică șovăitoare explică această prudență în îndemnul de a se evita satirele politice « într-un guvern monarhic sau aristocratic ». El este pentru progresul societății, al culturii, al literaturii, dar în limitele permisiunilor, ale acțiunilor moderate, temător să nu supere guvernul sau pe domnitor.

Apelurile lui Eliade pentru formarea repertoriului romînesc cu un puternic conținut satiric, în ciuda acestor reticențe care scad, cu drept cuvînt, o parte din însemnătatea lor, sînt expresia unei atitudini patriotice și militante din perioada prepașoptistă a activității sale.

Îndemnul adresat de Eliade scriitorilor dramatici se ridică la mare valoare prin faptul că el cere o creație satirică al cărei conținut să nu se oprească la aspectele superficiale, ci să meargă în adîncul faptelor, la dezvăluirea racilelelor societății. Valabilitatea unor asemenea opere este dimensionată de măsura în care obiectivul satirei este îndreptat asupra celor care asupresc poporul. Partizan al unei dramaturgii de substanță socială și critică, Eliade scrie: « Bateți spre exemplu defectele morali, faptele oamenilor Forței, Violării, Cabalei ; nu însă și defectele lor corporali ; spuneți faptele viițiosului, intrigantului, hipocritului, sceleratului, cearlatanului, impostorului, laoplanului, dați-le pe față dacă le știți, cu mîna pe inimă, spre a-i cunoaște lumea și a se feri de dînșii, faceți-le rău, dacă voiți, cît puteți, nu le faceți însă binele ce nu-l merită, asuprindu-i cu cîte n-au făcut sau legîndu-vă de defectele lor naturali, de care nu sînt ei solidari. Ce aveți cu ochii orbului, cu urechile surdului, cu limba mutului, cu chelia chelului sau cu cocoașa ghebosului? »[2].

Punînd problema repertoriului original, Eliade înțelege să susțină încercările autorilor dramatici romîni de a da o literatură de inspirație realistă. El salută cu entuziasm în piesa « Franțuzitele », a clucerului C. Facca, atitudinea sinceră în redarea adevărului vieții. Sezisînd conținutul critic al acestei prime piese romînești îndreptată împotriva stricătorilor de limbă, Eliade dovedește că înțelege miezul operei, care zugrăvește « exact și natural moravurile acelei epoce ».

Observațiile lui Eliade pe marginea « Franțuzitelor » vizează protipendada care admitea și încuraja pocirea limbii romîne, fie prin mania franțuzismului, fie prin cea a latinismului.

« Caracterul lui C. Facca era humoristic și niciodată ridicolul nu afla grație înaintea lui. În orele sale de repaos cum și în conversația sa, muza satirică, ca să zicem așa, nu-l cam lăsa în pace și îi arăta cu degetul toate ridicolele. În astfel de momente făcu mica poezie dramatică ce singur nu știu s-o numească. . . A o pune în rîndul comediilor, ar fi să-i dăm un loc ce autorul ei n-a cutezat singur a-i da ; a o numi farsă, după cum o numea singur adesea în modestia sa, scopul ei e prea moral și național ca să cutezăm a o pune în rîndul farselor. N-am văzut nici în alte limbi culte o scriere atît de scurtă, să depingă atît de bine și exact și natural moravurile acelei epoce și să flagele cu atîta sare ridicolele purtărilor și jargonul nesuferit al prețioaselor ridicole. . . Dimpreună cu corupția limbii

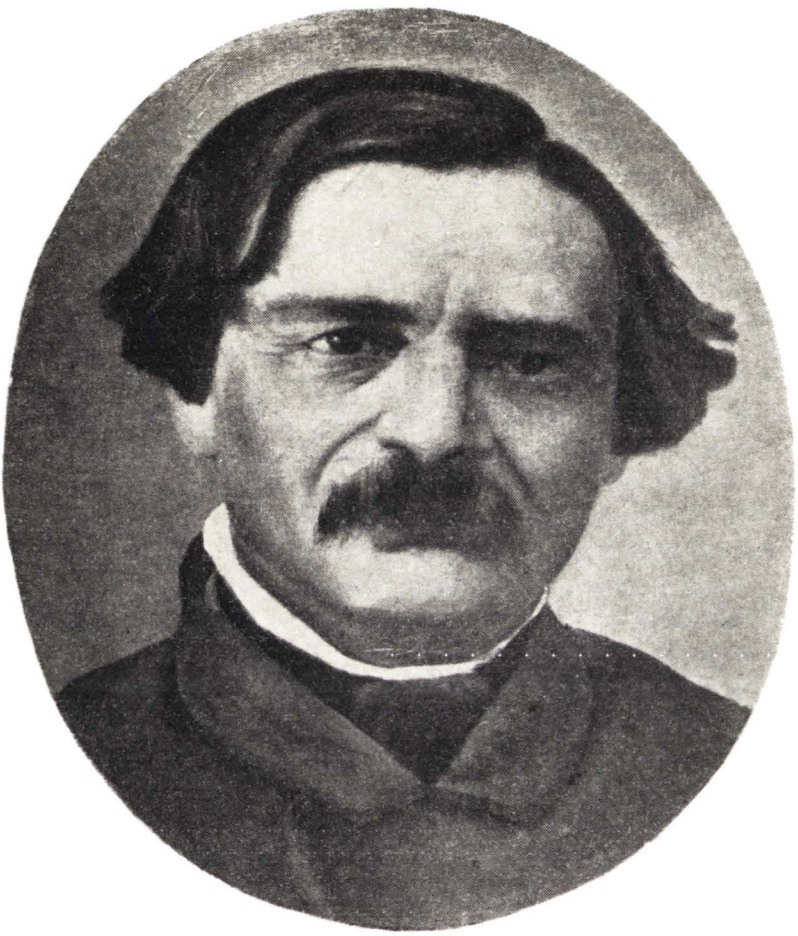
[1] I. Eliade, Despre satiră, în « Curierul romînesc », nr. 7, 8 din 24, 27 ianuarie 1840.

[2] I. Eliade Rădulescu, Satira-Note, în volumul Satirele și Fabulele lui . . . . . Craiova, 1883.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se corupseră și mai rău moravurile; filoromînii ne strîng de gît, străinii se făcură partid național; Viţiul e în capul Naţiunii: încît, cine mai are inimă de Romîn, nu poate decît a dori soarta și pacea celor ce au murit ca răposatul Facca, ce n-au apucat să vază cîte vedem și simţim noi »[1].

Ca principiu de creaţie artistică, deosebit de semnificativă și preţioasă este ideea lui Eliade că opera satirică trebuie să se fundamenteze pe dragostea autorului pentru binele societăţii și ura pătimașă împotriva celor pe care-i biciu-



ANDREI SACCO *Portretul lui Ion Eliade Rădulescu*

iește. Altfel spus, el cere o participare activă, o atitudine critică și în același timp profund sinceră din partea celor care scriu, față de obiectul scrisului lor.

« În satiră mai mult decît în orice fel de scriere e trebuincioasă patima, energia, înfocarea. Trebuie să fie cineva vrăjmaș ca să izbească cu foc. Pînă nu va fi vrăjmaș al răului și rîvnitor al binelui nu va fi nici satirist bun și cinstit »[2].

În legătură cu metoda de creaţie, Eliade pune accentul pe un aspect extrem de interesant, acela al raportului dintre artă și adevăr. Adoptînd principiul participării conștiente, scriitorul ajunge implicit la necesitatea respectării adevărului

[1] I. Eliade, Prefaţa la piesa « Franţuzitele » de C. Facca. Bucureşti, 1906.

[2] Idem, Despre satiră, în « Curierul romînesc », nr. 7,8 din 24, 27 ianuarie 1840.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vieţii în opera de artă, ca o condiţie indispensabilă a valorii ei: « Adevăratul satirist, orice formă va adopta, se fereşte de minciună, şi prin urmare nu poate grămădi defecte şi viţiuri pe o persoană ce nu le are, căci comite un neadevăr »[1].

Preocuparea pentru problema redării sincere a adevărului şi a creării unor personaje veridice, îl duce la intuirea ideii de tip, prin această noţiune el înţelegînd eroul literar care înmănunchiază în sine trăsăturile specifice unei întregi categorii de oameni. Acest erou care reprezintă întruchiparea unui caracter general şi la care s-a ajuns prin urmărirea îndeaproape a tuturor celor asemănători lui, este denumit de Eliade « personagiu ideal », desigur nu în înţelesul propriu al termenului, ci în sens literar, ca o realizare artistică desăvîrşită.

« Adevăratul satirist », urmînd îndemnurile lui Eliade, « adună defectele, ridicolele, şi horibilul unui viţiu sau ale mai multor şi le personifică într-un ideal »[2].

Realizarea tipurilor în scrierile dramatice în genul lui Harpagon şi Tartuffe, constituie, după Eliade, un criteriu al valabilităţii operei şi al măiestriei autorului. « Molière ca să arate sau ca să flagele hipocrizia o personifică în Tartuffe, personagiu ideal, fictiv; ca să arate ridicolul şi hidosul avariţiei o personifică în Harpagon. Fiecare ipocrit, fiecare avar se poate vedea singur în Tartuffe, Harpagon; nu se vede însă şi arătat cu degetul, huiduit, flagelat în persoana sa, în numele său »[3].

Îndrumările şi ideile de ordin teoretic trebuiau însă puse în practică; teatrul trebuia să-şi găsească slujitori care să se facă purtătorii de cuvînt ai ideilor repertoriului pentru care luptau Eliade şi Filarmonica. Se punea aşadar problema formării artistice a primilor actori romîni într-o epocă în care stăpînirea întreţinea cu îndîrjire o mentalitate învechită şi duşmănoasă în legătură cu actorul şi arta sa. Cinstind actorul cu pejorativul atribut de « comediant », oficialitatea adopta o atitudine ostentativ disprețuitoare față de această profesiune. Poziţia aceasta se explică prin intenţia moşierimii de a ţine pe tinerii romîni departe de scenă, în care ea presimţea o tribună de luptă a poporului, de unde în curînd aveau să răsune satirele directe la adresa desfrîurilor şi moravurilor ei decăzute.

Trebuia deci dată lupta împotriva acestei concepţii care denigra pe actor şi ţintea la sugrumarea teatrului romînesc. Este meritul lui Eliade, ca şi al profesorului de declamaţie Aristia, că, pe lîngă munca de recrutare şi instruire a actorilor, a contribuit la formarea în aceştia a unei conştiinţe patriotice asupra misiunii actorului în societate. Roadele acestor străduinţe nu au întîrziat să apară. După şapte luni de la înfiinţarea şcoalei de declamaţie şi muzică vocală, Eliade subliniază entuziasmul şi rîvna patriotică a tinerilor care « preferind strîmtorarea şi neaverea », au călcat în picioare « toate prejudeţele », din dorinţa de a fi « ascultători la glasul patriei care îi cheamă a contribui şi din parte-le spre a ei cinste întru formarea teatrului naţional »[4].

Atitudinea ostilă a claselor stăpînitoare faţă de începuturile teatrului romînesc se manifestă printr-o împotrivire conştientă sau, în cel mai bun caz, prin lipsa oricărui sprijin material acordat actorilor. Pe de o parte lipsa de încurajare, pe de alta, regimul de disprețuire şi înjosire a artei actoricești, contribuie la crearea unei situaţii dificile pentru cei care păşind peste « prejudeţele » vremii, doreau totuşi fierbinte să devină slujitori ai teatrului.

---

[1] I. Eliade Rădulescu, Satira, în volumul Satirele şi Fabulele lui . . . . .Craiova 1883.

[2] I. Eliade. Despre satiră în « Curierul romînesc », nr. 7, 8 din 24,27 ianuarie 1840.

[3] I. Eliade Rădulescu, Satira, în volumul Satirele şi Fabulele lui . . . . Craiova, 1883, p. 9—10.

[4] I. Eliade, Cuvînt la Aşezămîntul şcolii filarmonice, rostit în seara de 29 august 1834.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În fața lui Eliade se ridică astfel un nou obiectiv de luptă: asigurarea unor condiții omenești de trai actorilor, condiții care să le permită să se dedice întru totul artei lor.

«Deschide cariera teatrului, ardică starea actorilor în treapta care i se cuvine », cere Eliade, în sensul recunoașterii teatrului ca o instituție de stat, și a actorilor ca niște slujbași mai cinstiți și mai utili decît atîția alții.

« Niciodată nici noi, nici Europa întreagă nu se va putea făli adeseori cu artiști buni, dacă teatrul nu se va face o carieră pentru tinerime, și dacă acela ce se hotărăște a înfrunta orice fel de prejudecată, va fi socotit în societate ca un paria politic, ca un comediant lăsat în voia întîmplării și nădăjduind a-și scoate a sa hrană așteptînd de la buna voință a privitorilor. Dacă însă se va face o direcție, sub îngrijirea guvernului și o casă unde să intre veniturile teatrului și de unde actorii să se plătească ca niște slujbași ai statului, întru formarea limbii naționale și a năravurilor, cu toate drepturile ce au și ceilalți slujbași, atunci tinerii cu talent și învățătură, îi vom vedea fără să se teamă de veninoasa limbă a oarbei prejudecăți, a se sui pe scenă și a încheia teatrul național cum să fie de pildă și la alte noroade » [1].

Pentru a da mai multă tărie dezideratelor sale, Eliade invocă exemplul Rusiei, în care un « Regulament pentru teatrurile împărătești », stabilea că « teatrul în acest imperiu se va face o carieră asemenea de cinstită ca și celelalte ». Cît despre actori, ei « se vor socoti de amploaiați ai statului », urmînd să primească « leafă ca toți ceilalți slujbași ». Mai mult chiar, regulamentul prevedea că « după o slujbă hotărîtă ca toți ceilalți slujbași, vor avea pensii pe viață, și văduvile și fiii lor vor fi întru adăpostire despre orice năvălire a ticăloșiei » [2].

Ducînd lupta pentru obținerea unor drepturi care să asigure cel puțin într-o oarecare măsură traiul material al actorilor, Eliade nu pierde din vedere preocuparea de căpetenie, formarea profesională a acestora. Dîndu-și seama că teatrul este o școală de înaltă artă, care presupune din partea actorului o chemare deosebită, el indică celor doritori să îmbrățișeze această meserie, calitățile necesare, schițînd profilul moral și fizic al artistului slujitor al scenei.

Iată actorul adevărat, actorul patriot, care-și consacră puterea sa de muncă, sufletul său, scopului măreț de a contribui la educarea publicului prin mijlocirea teatrului, așa cum îl vede Eliade: « Cîte trebuiesc unui tînăr ca să poată îndrăzni a se numi pe sine un bun artist sau actor: un chip interesant, un trup bine crescut și mlădios, un glas sonor și plăcut, un suflet trufaș și îndrăzneț, o creștere îngrijită; o cunoștință foarte cu scumpătate a artelor celor frumoase » [3]. . . Și mai mult decît în orice carieră, aici este de trebuință pasiunea sau, cum spune Eliade, « pe lîngă aceasta, trebuie să mai aibă și o inimă și un suflet de flăcări, căci almintrelea, cu toată învățătura lui, zicem că este rece » [4]. Pe lîngă însușiri fizice inițiale, Eliade cere actorului să pună la temelia artei sale un studiu temeinic, atît în disciplinele de specialitate cît și în cele înrudite. Punîndu-l să urmeze cursurile școlii înființate din inițiativa Filarmonicii, el fixează actorului obligația de a se cultiva.

Printre obiectele cărora elevii trebuiau să le acorde cea mai mare atenție, Eliade distinge în special declamația, considerînd că « un bun declamator este pentru o limbă ceea ce este un bun artist muzicant pentru executarea unei bucăți muzicale » [5].

---

[1] I. Eliade, Cuvînt la Așezămîntul școlii filarmonice, rostit în seara de 29 august 1834.

[2] I. Idem, « Curierul romînesc », București, nr. 57 din 9 noiembrie 1833, p. 228.

[3] Idem, Cuvînt la Așezămîntul școlii filarmonice, rostit în seara de 29 august 1834.

[4] Ibidem.

[5] I. Eliade Rădulescu, Societate filarmonică, în « Curierul romînesc », nr. 71, din 7 ianuarie 1834.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O bună declamație trebuie completată cu gesturile potrivite, cerute de rolul pe care-l interpretează un actor, căci altfel, în zadar « s-ar sui pe scenă ca să ne înfățișeze veacurile trecute, patimile și virtuțile, ca să ne învețe sau să ne prici-nuiască durerea, dacă mișcările sale cele stîngace, dacă glasul său cel necioplit și neimitator, și dacă musculația obrazului său nu se vor potrivi cu persoana ce ne arată »[1].

Teatrul fiind locul unde se întîlnesc majoritatea artelor, rezultă pentru actor obligația de a-și îmbogăți cunoștințele de specialitate cu noțiuni din toate celelalte domenii ale artei. În acest sens, Eliade emite ideea că actorul trebuie să fie un om de o cultură multilaterală, capabil să-și potrivească rolul după datele istoriei, ale literaturii, ale muzicii, ale artelor plastice. Este deosebit de important că la o dată la care înapoia elevilor Filarmonicii nu exista nici o generație de actori profesioniști, Eliade formulează totuși acest principiu al exigenței și al educării lor în spiritul unei culturi larg cuprinzătoare.

Întrucît « autorii de teatru » pun în piesele lor « zeități, împărați, tirani, eroi, virtuți, patimi, haractere, obiceiuri », este de la sine înțeles că pentru redarea lor pe scenă, actorul, pe lîngă « talent și aplecare firească », trebuie să vădească și « o creștere mai îngrijită, învățătură ca orice literator, gust . . . fizionomie interesantă și o cultivire foarte cu silință a multora din artele frumoase ».

Învățătura lui trebuie să se întindă pînă acolo încît să « înțeleagă bine pe poeții cei mai vestiți » ca să poată « să-și insînue simțimintele lor cele înflăcărate », și « să cunoască bine istoria » pentru a fi în stare « să înfățișeze haracterul și pati-mile persoanei cu care se îmbracă » ; « să știe muzica și dansul » și să aibă cunoștințe « încai de teoria picturii și a sculpturii ca să-și formeze gustul îmbrăcămintii și al pozițiilor ».

Numai trăgîndu-și seva artei sale din aceste izvoare, actorul va izbuti pe scenă « să se îmbrace cu maiestatea zeităților și a împăraților, cu procleţenia asupritorilor, să-și poată însuși în sînu-și sufletul cel mare, viteaz, iertător și răzbunător al eroilor, să ne zugrăvească și să ne insufle virtuțile, să ne facă uricioase vițiurile, să ne aprinză, să ne strămute și să ne smulgă lacrămile din ochi cînd ne înfățișează patimile, să ne îndrepteze obiceiurile prin luarea în rîs a haracterilor, și în sfîrșit să ne fie model de purtare și de elocvență »[2].

Și, pe drept cuvînt, se întreabă Eliade, cine va fi în stare să realizeze toată această gamă de trăiri și să trezească în sufletul privitorilor emoția artistică? « Ne-greșit că nu un deznădăjduit, carele neavînd nici un mijloc de trai, care crescut cum s-a întîmplat, stîngaci în apucăturile și mișcările sale se suie pe scenă ca să-și cîștige un trai tărăgănit dîndu-se în pradă prejudecăților oamenilor »[3].

Punînd în practică sfaturile și « principele » lui Eliade, « școlarii » ajung să dea publicului primele reprezentații romînești, cu ocazia cărora, profesorul are prilejul să facă unele « băgări de seamă » surprinzător de avansate pentru vremea aceea la noi. Critica sa pe marginea jocului elevilor Filarmonicii, cu toată severi-tatea ei, nu urmărește să descurajeze pe actori, ci să contribuie la ridicarea nivelului artistic al spectacolelor și la o interpretare cît mai apropiată de adevăr a persona-jelor. Preocupîndu-se în egală măsură de necesitatea învățării rolurilor, de dic-ţiune și mimică, de gesturi și mișcare în scenă, Eliade aduce prețioase îndrumări, în special de ordin scenic, în ce privește măiestria redării cît mai firești a eroilor cărora le dau viață actorii.

---

[1] I. Eliade Rădulescu, Soțietate filarmonică, în « Curierul romînesc », nr. 71, din 7 ianuarie 1834.

[2] I. Eliade, « Curierul romînesc », București, nr. 57, din 9 noiembrie 1833, p. 228.

[3] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aceste îndrumări în legătură cu interpretarea, au drept scop combaterea și înlăturarea la timp a diletantismului în teatru și, concomitent, statornicirea unui punct de vedere nou, din care arta teatrală să fie privită ca rod al unor eforturi și studii serioase. Un articol al lui Eliade, consacrat în întregime artei actorului, izvorît dintr-o concepție sănătoasă asupra acestei arte și asupra folosirii judicioase a mijloacelor specifice ei, reproșează acea « mare greșeală a noilor actori » care, « din sfiala cea firească ce au trebuit să aibă la început, cînd au debutat pe scenă, acum au sărit într-altă margine, de neastîmpăr; mai toți se află într-o necontenită mișcare cînd sînt pe scenă, și în vreme ce gura mînîncă vorbele, sau de tot le schimonosește din pricină că nu își învață rolele, mîinile și picioarele nu le stau la un loc »[1].

Grave greșeli săvîrșeau actorii și în felul în care se costumau. Tînăra actriță « Demoazela Vlasto », de pildă, costumîndu-se « împotriva simțului celui bun », ajunge ca în loc de « o simplă și nevinovată țărancă », să înfățișeze « o domnișoară plină de cochetărie ».

« Critica cea sănătoasă » a lui Eliade nu se oprește numai la aceste indicații care țin de mișcare în scenă și costumație; ea cuprinde și observații mai profunde, care pătrund în procesul intim de creație dramatică. În interpretarea unui rol, actorul trebuie să facă abstracție de persoana sa, să țină seama că pe scenă, el dă viață unui anumit erou, în care spectatorul nu trebuie să recunoască pe cutare sau cutare actor, ci respectivul personaj. De aici recomandarea lui Eliade de a se evita mijloacele ieftine, numai pentru a smulge rîsul privitorilor — în caz că e vorba de comedie.

« Bine este a putea cineva să facă a zîmbi rîsul în ochii și buzele privitorilor și a pricinui veselia unui public, însă să bage de seamă să nu fie cu cheltuiala sa; aș vrea să rîz la reprezentația unei bucăți comice de Sosia, de Spiț, de Scapin, dar nu de Buruleanu[2]. Meșteșugul comicului este să facă persoanele ce înfățișează, de rîs, iar nu pe sine. Comicul cel îndemînatec totdeauna este serios, gesturile îi sunt puține . . . »[3].

Această observație ține, prin esența mai mult decît prin formularea ei, de ceea ce numim în mod curent astăzi principiul dedublării actorului, care presupune o perfectă identificare a actorului cu rolul, și, în același timp, păstrarea neștirbită a personalității sale, care să-i permită să se supraveghieze permanent.

« Nimic mai de folos pentru un actor — spune Eliade, insistînd asupra acestei idei — cît siguranța că-și știe rola », și mai presus de orice « pătrunderea și înțelegerea bine a personajului ce joacă ». Esențial în procesul de creație este acest principiu al confundării actorului cu personajul, singurul care poate duce la o interpretare fidelă, cu adevărat artistică și capabilă să emoționeze și să convingă publicul. « În zadar un actor și-ar învăța rola și și-ar medita gesturile maimuțărindu-se în oglindă, dacă nu se simte pe sine pătruns și îmbrăcat cu ființa persoanei ce reprezentează; oglinda actorului trebuie să-i fie în inimă, și tot meșteșugul îi este să arate natura »[4].

Pentru niște actori tineri, neexperimentați, acest îndemn reprezenta însă un cuțit cu două tăișuri. Neînțelegînd bine principiul formulat de Eliade, ei puteau ajunge ușor la concluzia că acest lucru s-ar putea realiza copiind întocmai anumite modele. De aceea, pentru a evita o copiere servilă a unor oameni văzuți în viața

[1] I. Eliade, Teatrul Bucureștilor, « Gazeta Teatrului Național », București, nr. 4 din 1836, p. 43.
[2] Actor al vremii, elev al Școlii Filarmonice.
[3] I. Eliade, Teatrul Bucureștilor, « Gazeta Teatrului Național », București, nr. 4 din 1836.
[4] Idem, Teatrul Bucureștilor, « Gazeta Teatrului Național », București, nr. 4 din 1836.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de toate zilele, Eliade indică necesitatea păzirii, « naturelului », a redării firești, care să se ridice la o generalizare artistică, pe baza acumulării trăsăturilor specifice unei întregi categorii de oameni. Arătîndu-și repulsia față de copia « urîtă și greţoasă », el exprimă de fapt ideea combaterii unor tendinţe antirealiste în arta scenică: « cînd actorul este pătruns de adevărul și ființa persoanei ce joacă cu toată pătrunderea sa, totdeauna o să fie un uricios actor dacă neîngrijind naturelul său va voi să se facă copia altuia, căci totdeauna privitorul o să vază o copie urîtă și greţoasă și o natură silită »[1].

Chezășia unei redări cît mai firești a caracterelor și situațiilor este observarea atentă a naturii, a oamenilor și raporturilor dintre ei, a felului lor de a vorbi și de a acționa, actorul croindu-și în felul acesta personajul după datele oferite de viața și realitatea însăși.

Actorul « neîncetat băgător de seamă a naturii tuturor patimilor, tuturor viciilor, hromatizate după naturalul fiecăruia om, se face un zugrav sincer al naturii »...[2].

Recomandînd metoda documentării directe, Eliade nu neglijează un lucru esenţial în arta dramatică — rolul creator al actorului. Acesta nu trebuie să se mulţumească cu simpla rostire a rolului, cu o declamaţie și gesturi corecte, ci trebuie să tindă la o interpretare vie a personajelor pe care le întruchipează. Priceperea și personalitatea sa creatoare trebuie să intervină la selectarea observaţiilor și cunoștinţelor adunate, la trecerea lor prin acea oglindă, care « trebuie să-i fie în inimă » și la închegarea lor în « niște icoane vii într-un nou chip, dar totdeauna adevărat și firesc ».

Cernîșevski spunea: « frumosul este viața »; Eliade nu este departe de această idee, vrînd parcă să spună « frumosul este în natură »; « mai bine îmi place urîtul pus frumos după natură și la locul său, decît frumosul pus urît și fără judecată »[3].

Cu Eliade și Filarmonica, mișcarea teatrală în țara noastră cunoaște o simţitoare dezvoltare. Față de înaintași, a căror activitate se desfășoară sub semnul luptei pentru un teatru în limba romînă, Eliade prezintă o treaptă superioară în dezvoltarea culturii noastre, prin fundamentarea și lărgirea pe care o dă acestei lupte, prin preocupările sale multiple: gazetar, profesor, publicist, poet, traducător. O serie de idei juste în ce privește rolul educativ al teatrului, actorul și poziția sa în societate, repertoriul, spectacolul etc. care constituie o îmbogățire a părerilor estetice de pînă atunci, aparţin lui Eliade, animatorul și îndrumătorul cultural al Filarmonicii, a cărui personalitate are o importanţă incontestabilă în viața culturală a țării, în ciuda acțiunilor sale politice care au mers pînă la trădarea obiectivelor revoluției de la 1848.

Concepţiile sale politice șovăelnice explică și contradicţiile din activitatea sa culturală și unele din aceste contradicţii au fost arătate aici. În opera sa însă, cu toate reţinerile și confuziile, intră o seamă de idei valoroase, care, mai presus de Eliade, aparţin avîntului cultural pașoptist, fiind expresia năzuinţelor poporului. Pentru aceste idei, care își fac loc și germinează în scrierile lui Eliade, considerăm preţios aportul său la dezvoltarea școlii, a literaturii, a presei și a teatrului.

---

[1] I. Eliade, Teatrul Bucureștilor, « Gazeta Teatrului Național », București, nr. 4 din 1836.

[2] Ibidem.

[3] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În legătură cu teatrul, prima mare idee care l-a preocupat a fost crearea repertoriului romînesc, atît prin traduceri cît și prin scrieri originale. El însuși, folosind ideile înaintate ale lui Voltaire, Laharpe, Lamennais, V. Hugo, scrie despre genul dramatic, despre speciile lui, se ocupă pe larg de satiră, îndeamnă tineretul să scrie și îi arată ce anume trebuie satirizat în societate.

A doua preocupare de căpetenie în activitatea dusă în scopul dezvoltării teatrului romînesc a fost lupta pentru formarea unei generații de actori, care să slujească teatrul cu pricepere și devotament. Eliade dă în teorie ceea ce Aristia, marele actor patriot, încercase încă mai dinainte să realizeze practic, avînd în felul acesta meritul de a fi crescut primii actori profesioniști în țara noastră și de a fi contribuit la trecerea artei scenice din faza diletantismului în faza pregătirii temeinice a unei arte adevărate, bazate pe studiu și experiență.

Pentru activitatea sa multilaterală în scopul ridicării unui teatru romînesc, capabil să iasă de sub dependența trupelor străine și să-și exercite întreaga sa putere de influențare asupra societății, Eliade, alături de alți membri ai Filarmonicii, poate fi socotit un ctitor al teatrului romînesc cult.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EDUARD WACHMAN ŞI ÎNCEPUTURILE CONCERTELOR SIMFONICE LA BUCUREŞTI

de M. A. MUZICESCU şi N. MISSIR

n viaţa muzicală a Bucureştilor, concertul simfonic apare foarte tîrziu, abia după 1866. Pînă la această dată, adică în toată prima jumătate a secolului al XIX-lea, spectacolul de operă italiană a fost singura manifestare de muzică cultă în viaţa culturală bucureşteană.

Dacă se pomeneşte în istorie că domnitorul Alexandru Ipsilanti ar fi avut la palat o mică formaţie de muzică de cameră sau că, în 1838, Alexandru Ghica îl adusese pe Ludovic Wiest pentru a organiza « orchestra domnească », nu există totuşi nici un fel de ştire cu privire la activitatea acestor formaţiuni muzicale, care, în orice caz, a rămas, fără vreo influenţă asupra dezvoltării vieţii muzicale din capitala Munteniei.

Orchestra simfonică modernă s-a dezvoltat în strînsă legătură cu spectacolul de operă, pe măsură ce s-a format un public iubitor de muzică, şi pe măsură ce s-au creat şi cadrele trebuincioase pentru asemenea producţii.

De aceea, în toată prima jumătate a secolului al XIX-lea, manifestările muzicale, în afara spectacolului de operă, sînt destul de rare.

Afară de cele cîteva concerte date de elevii şcoalei « Filarmonica », toate celelalte au fost date de artişti străini, aflaţi în trecere prin ţara noastră. Astfel, în drum spre Constantinopol sau spre Rusia, a poposit la Bucureşti, unde a dat concerte, în 1846—1847, vestitul pianist Franz Liszt. De asemenea, cu prilejul unui turneu la Constantinopol, celebrul Iohann Strauss « şi capela sa » se opreşte la Bucureşti de două ori, în decembrie 1847 şi martie 1848, cînd, în concerte, execută, printre altele, un « Marş naţional romîn » şi un « Imn naţional romîn ».

Despre concerte simfonice nu există în această perioadă nici o menţiune, decît aceea despre concertul din 9 martie 1849, dat de orchestra, corul şi soliştii operei italiene (aflată atunci sub direcţia lui Basilio Sansoni), care au executat « Oratoriul Stabat Mater » de Rossini.

Masa mare a ascultătorilor, din care avea să se formeze viitorul public al operei şi concertelor, deprindea gustul muzicii în spectacolele de teatru romînesc, unde asculta o muzică, pe care o înţelegea. Teatrul favorizează astfel răspîndirea muzicii în rîndurile mai largi ale publicului spectacolului romînesc. De aceea, în 14 aprilie 1860, cînd Wiest dirijează un concert, în care se execută « Potpourri de melodii naţionale romîne, format cu tot caracterul naţional » de Al. Berdescu, acesta are loc în cadrul spectacolului dat de Matei Millo cu piesa « Nicşorescu ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De altă parte, și concertele publice date în grădini, de muzica stabului oștirii, înființată de domnitorul Alexandru Ghica, au contribuit și ele la răspîndirea muzicii în mase, fiindcă, în « Buletinul Oficial » ni se spune că publicul asculta pe lăutari și « muzica militară pămînteană » în grădina Cișmigiu și « în alte asemenea locuri publice înființate pentru mulțumitoarea petrecere ». Locuitorii Bucureștiului prețuiau această muzică și își manifestau zgomotos admirația, de vreme ce Departamentul dinlăuntru este obligat să dea, în 1852, o hotărîre prin care atrage atenția asupra zgomotoaselor « aplauze și bisuri repetate cu un ton și maniere foarte inconvenabile », punînd în vedere că « nu mai e îngăduit să aplaude și să bisuiască muzicile »[1].

Aceste începuturi ale unei vieți muzicale simfonice la noi, sînt strîns legate și de apariția interesului pentru creația muzicală populară. Pentru piesele scrise de Vasile Alecsandri și Matei Millo și jucate la Teatrul Național, Alexandru Flechtenmacher și Ion Andreas Wachman, compun muzică de scenă și cantonete, folosind adesea cîntecele populare transmise de lăutarii care treceau prin orașele noastre. Dar dezvoltarea vieții muzicale face din ce în ce mai necesară prezența unor compozitori și instrumentiști care să răspundă necesităților unei vieți muzicale propriu-zise.

După 1858, față de insuficiența școalelor muzicale, o serie de tineri ca: Eduard Wachman, N. I. Voinescu, frații Petre și Gh. Nițescu etc., trec hotarele țării pentru a urma ca bursieri ai statului, cursurile conservatorului de la Viena și Paris, pregătindu-și astfel viitoarea carieră de muzicanți și instrumentiști.

Pe de altă parte « școalele de muzică fiind găsite în completă disoluțiune », se înființează în anul 1864 Conservatorul din București « cu scopul de a educa artiști romîni pentru trebuințele orchestrale ale scenelor de teatru din țară »[2].

Însăși această motivare, arată că spectacolul de operă se încetățenise și că se punea problema creării de cadre locale pentru teatrul de operă.

Cu atît mai îndrăzneață apare, în aceste condiții, încercarea lui Eduard Wachman de a înjgheba o orchestră simfonică.

Într-adevăr, la această dată sînt menționate unele rare concerte date în cîteva saloane bucureștene, cu concursul pianistei Eleonora Wachman-Rîureanu, al lui Ed. Wachman, al fraților Nițescu, întorși de la studii din străinătate, și al violonistului C. Dimitrescu, primul artist romîn cu renume, produs al Conservatorului din București.

În ciuda caracterului lor intim, aceste concerte de salon dovedesc totuși existența unor cercuri, limitate e drept, dar interesate de muzică și doritoare a răspîndi aceste preocupări. Fără îndoială că în grupul acestor artiști, în fruntea cărora se afla Ed. Wachman, s-a născut ideea orchestrei simfonice. Și astfel, la 22 aprilie 1866, are loc primul concert simfonic, condus de Ed. Wachman, iar cîteva luni mai tîrziu, la 8 noiembrie 1866 se înființează « Societatea pentru învățătura poporului romîn », care ia inițiativa unor manifestări literare-muzicale cu caracter clasic, cu scopul de a răspîndi gustul muzicii și poeziei.

Prima serată muzicală a societății are loc la 3 martie 1868, cînd s-a cîntat Bach, Beethoven, Mendelsohn-Bartholdi, Weber, interpreți fiind Const. Filipescu, Eleonora Wachman-Rîureanu, Eufrosina Văcărescu, I. A. Cantacuzino, Lud. Wiest, Eduard Wachman ș.a.

În același an, C. Esarcu, luînd cuvîntul la inaugurarea conferințelor Ateneului Romîn, arată că scopul societății este « exclusiv de a propaga gustul

[1] « Bul. Of. », nr. 88 din 7 octombrie 1852.

[2] « Ateneul romîn », anul II, ianuarie — august 1869, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzicei »[1]. Aceeași tendință se evidențiază și în conferințele programate de Societatea Ateneului Romîn, printre care se pot menționa: « Theoria fizică și fiziologică a musicei » de I. A. Cantacuzino; « Despre trecutul și viitorul musicei în Romînia » de G. Ventura[2]. Comitetul Societății Filarmonica Romînă completează întreținînd mai multe clase, plătind mai mulți profesori « avînd a se ocupa în special cu instrucțiunea elevilor pentru diferite instrumente, mai cu seamă acelea pentru care nu există catedre la școală de muzică și declamațiune din București »[3].

Opera italiană, muzica compusă de I. A. Wachman și A. Flechtenmacher pentru teatrul romînesc, muzicile militare, conferințele cu caracter muzical, Conservatorul Societății Filarmonice, Societatea « Ateneul », formează un public iubitor de muzică din ce în ce mai larg, fapt care va îndreptăți pe Cezar Bolliac să afirme că: « Societatea bucureșteană este renumită pentru gustul ei, pentru încurajarea ce dă adevăratelor talente »[4].

Inițiativa lui Eduard Wachman de a organiza o orchestră simfonică permanentă, este o încercare de a pune valorile culturale la îndemîna tuturor și, pe de altă parte, ea merge paralel cu lupta dusă de predecesorii și contemporanii săi pentru educarea și perfecționarea gustului și interesului pentru muzică în toate clasele sociale.

★

Născut în anul 1838, Eduard Wachman este fiul lui Ion Andreas Wachman care a jucat un rol important ca dirijor al Teatrului Național și ca unul dintre primii compozitori care au folosit melodia populară în lucrările lor.

În 1855, după ce primise primele noțiuni de muzică de la tatăl său și de la Ludovic Wiest, după ce dirijase — la vîrsta de 20 ani — orchestra Teatrului Național din Craiova, Eduard Wachman a fost trimis la Viena, devenind elevul lui Dachs și apoi la Paris, unde învață cu A. F. Marmontel și Henri Reber. Premiat în anii 1862 și 1863 și « ținîndu-se seama de testimoniile de frecventare cu diligență a învățăturilor, i se prelungește stipendiul »[5]. În 1863 obligat să revină în țară, este numit profesor la Școala de muzică. După moartea tatălui său, i se atribuie pe bază de concurs, catedra de armonie și pian a Conservatorului de pian din București.

Educat de Ion Andreas Wachman, crescut în atmosfera intelectualilor progresiști de la 1848, contemporan cu reformele sociale ale lui Cuza și Kogălniceanu, Eduard Wachman desfășoară o activitate care se încadrează dintr-un început în tendințele și spiritul vremii sale. Este epoca în care personalități luminate ale țării au știut nu numai să vadă și să înțeleagă, dar să contribuie cu inițiativa și lupta lor la promovarea culturii romînești.

Considerînd că nici opera italiană, nici concertele în cerc restrîns din saloanele boierești, nu sînt suficiente pentru a face educația muzicală a unui public mai larg, Wachman, pasionat iubitor de muzică, încearcă să împlinească această lipsă inaugurînd în 1866 concertele simfonice. El subliniază faptul că: « înainte de 1866 nu a avut loc concerte de felul acesta » și că: « în public nu se executaseră decît cîteva trio-uri pentru pian și instrumente de coarde de Mendel-

---

[1] « Ateneul romîn », anul II, ianuarie — august 1869, p. 91.

[2] « Trompetta Carpaților », anul XI, nr. 1098 din 23 decembrie 1873.

[3] Arh. Stat. București, Fond. Min. Instr. Publ., dos. nr. 538/1868.

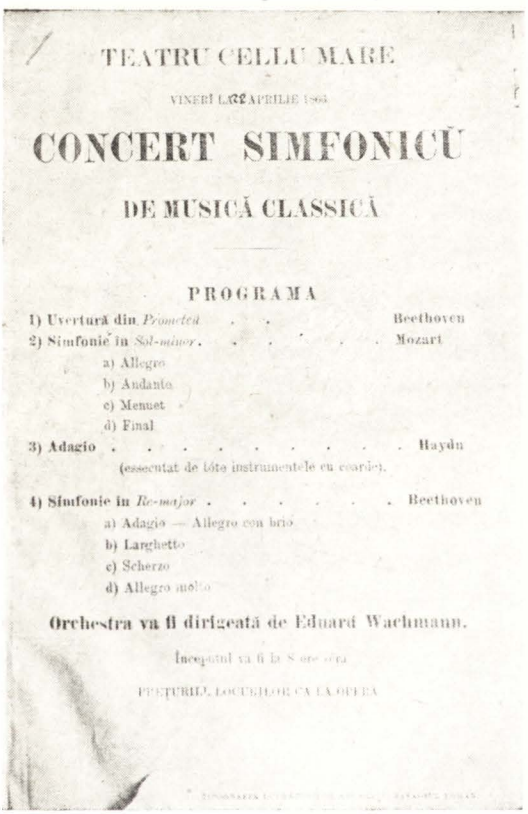
[4] « Trompetta Carpaților », 3/15 octombrie 1871 (C. Bolliac, Opera italiană de estimpu în București).

[5] Arh. Stat. București, Proces Verbal din 21 martie 1863 (Arh. Min. Instr. Publ.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sohn, Weber și Hummel »[1] cu ocazia concertelor anuale date de Eleonora Wachman-Rîureanu. Programul didactic al lui Eduard Wachman a fost acela de a învăța publicul să înțeleagă și să cunoască muzica și acestui public — « nu acelei porțiuni favorizate de avere a societății care caută plăcerile elegante și ocupațiunile de o delicateță specială »[2] trebuia să i se dea posibilitatea de a o asculta.

Problema esențială pentru realizarea proiectului său era organizarea unei orchestre simfonice. Dar, în acea vreme, Wachman nu avea la îndemînă decît orchestra operei italiene, alcătuită din artiști « rutinați numai cu opere italiene, cu un instrumentar redus la cîteva instrumente de coarde, puține viori, un singur contrabas, un singur oboi, un singur fagot și doi corni »[3] cu care « nu se puteau dobîndi calitățile de stil simfonic »[4]. De aceea, pentru a-și atinge scopul, Wachman purcede la organizarea unei orchestre cu elemente din orchestra Teatrului Național, completînd-o cu profesorii și elevii tînărului Conservator și cu amatorii care cîntau în orchestrele improvizate ale saloanelor. El izbutește astfel să înjghebeze o orchestră de 30 de persoane și după un mare număr de repetiții — dată fiind insuficiența și neomogeneitatea ansamblului — se prezintă în fața publicului.


TEATRU CELLU MARE

VINERI LA 22 APRILIE 1866

CONCERT SIMFONICU

DE MUSICĂ CLASSICĂ

PROGRAMA

1) Uvertură din *Prometeu* . . . Beethoven
2) Simfonie în *Sol-minor* . . . . . Mozart
a) Allegro
b) Andante
c) Menuet
d) Final
3) Adagio . . . . . Haydn
(essecutat de tôte instrumentele cu coarde).
4) Simfonie in *Re-major* . . . . . Beethoven
a) Adagio — Allegro con brio
b) Larghetto
c) Scherzo
d) Allegro molto

Orchestra va fi dirigeată de Eduard Wachmann.

Începutul va fi la 8 ore seara

PREȚURILE LOCURILOR CA LA OPERA

Programul primului concert simfonic dat de E. Wachman

Astfel, la 22 aprilie 1866, a avut loc primul concert simfonic în sala Teatrului cel Mare (devenit ulterior Teatrul Național), cu următorul program:

— Uvertura « Prometeu » de Beethoven;

— « Simfonia în sol minor » de Mozart;

— «Adagio pentru instrumentele de coardă » de Haydn

— « Simfonia în re major » de Beethoven.

La acest concert, așa cum arată programul, prețurile locurilor erau « ca la operă » — deci mari — fapt ce se justifică — pe de o parte prin necesitatea acoperirii cheltuielilor și — pe de alta — spre a nu minimaliza, față de publicul care considera opera ca un spectacol foarte de seamă, concertul simfonic.

Acest concert a trecut aproape neobservat. Cronica din « Bukarester Allgemeine Zeitung » menționează cu privire la acest concert că « a participat public puțin dar select », subliniind totuși faptul că succesul a fost răsunător.

---

[1] Ms. Acad. R.P.R.: Ed. Wachman, nr. 5422, p. 147.

[2] « Terra », anul II, nr. 84 din 14 mai 1868. Apelul Soc. Filarmonica Romînă.

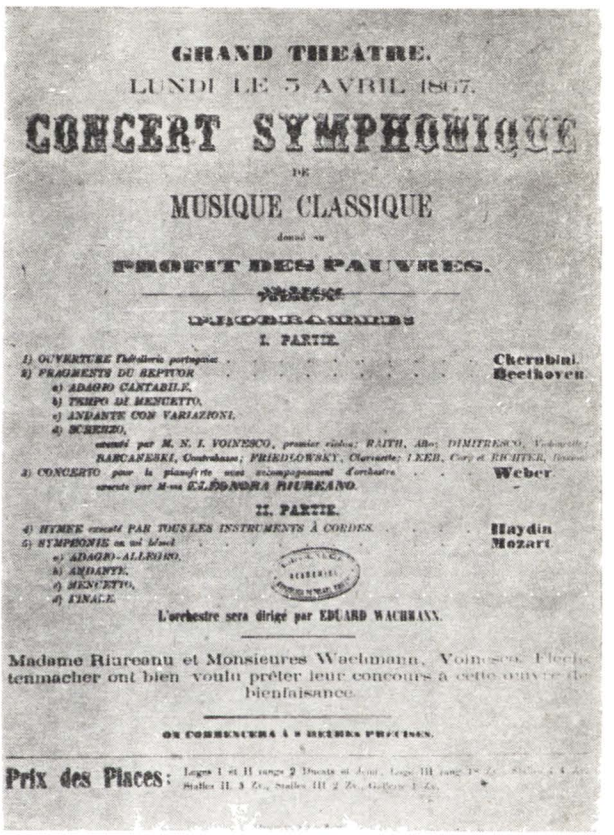
[3] Ms. Acad, R.P.R.: Ed. Wachman, nr. 5422, p. 147.

[4] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dacă acest prim concert simfonic — manifestare muzicală neobișnuită în acea vreme la noi — nu a atras un public mai mare, evenimentul a fost remarcat de acei ce se interesau de viața muzicală. Cîteva luni mai tîrziu, Eduard Hübsch, scriind despre « necesitatea de a se da publicului și fragmente din Haydn, Berlioz, operele lui Beethoven, Mendelsohn și Schubert, pe lîngă muzica lui Pergolese, Cimarosa, Rossini », subliniază că viața muzicală nu ar trebui să se reducă la operă, ci să cuprindă sfera mai largă a pieselor simfonice din muzica clasică și modernă. În același articol, Hübsch, optimist, scrie că « pentru concertele simfonice nu trebuie nici o subvenție, trebuie numai încurajare și oameni care, prin inteligența și valoarea lor, să contribuie la dezvoltarea belelor-arte în Romînia » [1].

Arătînd că muzica trebuie să se adreseze « ori cărui lucrător », care « ca la Paris, Londra și Petersburg, poate cu cîteva parale să audă operele marilor compozitori » și cerînd « concerte poporane pentru a face simțul muzical să intre în toată clasa poporului » [2], el indică, în germen, ideea unui program, pentru îndeplinirea căruia Wachman va lupta 40 de ani și care va deveni realitate abia un secol mai tîrziu. Dar cu public puțin, care, deși « select », nu avea nici gustul nici pregătirea suficientă pentru a fi consecvent interesat în ascultarea unui gen muzical atît de diferit de categoria dramatică a operei, cu obligativitatea unui mare număr de repetiții pentru a obține calitatea tehnică cerută, cu incertitudini financiare, concertele simfonice nu puteau deveni o manifestare constantă. De aceea, trebuie să treacă încă un an, pentru ca același public să poată asculta un al doilea concert simfonic. Astfel, la 3 aprilie 1867, Wachman dă « în folosul săracilor » un concert în sala Teatrului celui Mare cu următorul program:


GRAND THEATRE.
LUNDI LE 3 AVRIL 1867.
CONCERT SYMPHONIQUE
DE
MUSIQUE CLASSIQUE
donné au
PROFIT DES PAUVRES.
PROGRAMME
I. PARTIE.
1) OUVERTURE l'hôtellerie portugaise . . . Cherubini.
2) FRAGMENTS DU SEPTUOR . . . Beethoven.
a) ADAGIO CANTABILE.
b) TEMPO DI MENUETTO.
c) ANDANTE CON VARIAZIONI.
d) SCHERZO.
exécuté par M. N. I. VOINESCO, premier violon; RAITH, Alto; DIMITRESCO, Violoncelle; BARCANESKI, Contrebasse; FRIEDLOWSKY, Clarinette; LKEB, Cor et RICHTER, Hautbois.
3) CONCERTO pour le pianoforte avec accompagnement d'orchestre . . . Weber
exécuté par M-me ELEONORA RIUREANO.
II. PARTIE.
4) HYMNE exécuté PAR TOUS LES INSTRUMENTS À CORDES . . . Haydin
5) SYMPHONIE en mi bémol . . . Mozart
a) ADAGIO-ALLEGRO.
b) ANDANTE.
c) MENUETTO.
d) FINALE.
L'orchestre sera dirigé par EDUARD WACHMANN.
Madame Riureanu et Monsieures Wachmann, Voinesco, Flechtenmacher ont bien voulu prêter leur concours à cette oeuvre de bienfaisance.
ON COMMENCERA À 8 HEURES PRECISES.
Prix des Places: Loges I et II rangs 2 Ducats et demi, Loges III rangs 1 Ducat, Stalles I. 4 Zz., Stalles II. 3 Zz., Stalles III. 2 Zz., Galleries I. Zz.

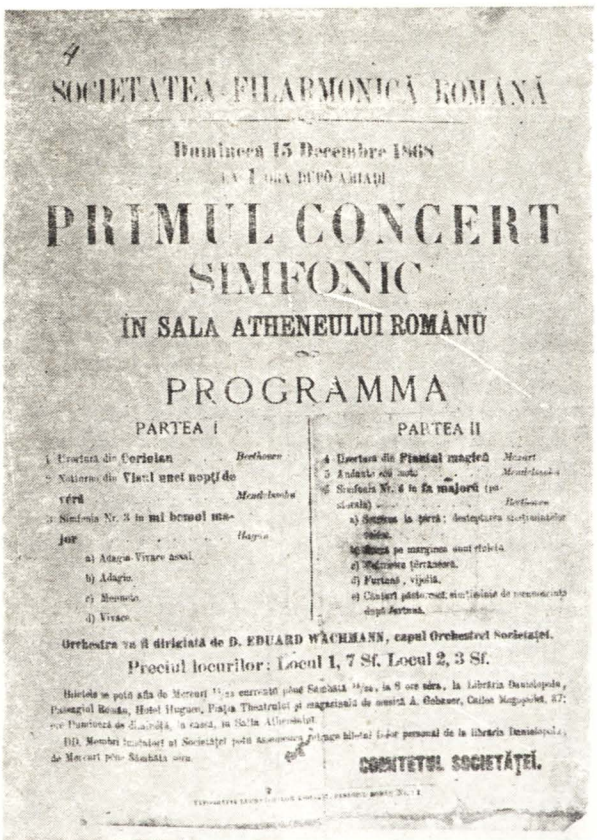
Afișul concertului dat de E. Wachman în folosul săracilor

— Uvertura la « L'Hotellerie Portugaise » de Cherubini;
— Fragmente din « Septuorul » de Beethoven;
— « Concert pentru pian și orchestră » de Weber;
— « Imn » pentru instrumente de coarde de Haydn (același adagio din programul primului concert);
— « Simfonia în mi bemol » de Mozart.

[1] « Romînul », anul X, 3 decembrie 1866.
[2] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nici acest concert nu se bucură de o deosebită publicitate în presă. Se cuvine să semnalăm doar faptul că scriitorul C. Aricescu încearcă într-o cronică edificarea publicului asupra noțiunii de simfonie, arătînd că « simfonia este uă piesă de musică, împărțită în mai multe bucăți și compusă pentru orchestră, ea începe adesea printr-uă scurtă introducere a unei mișcări lente (încetu) ce contrastă cu vioiciunea primului allegro ce o prepară » etc [1] și subliniind totodată că « prin musica clasică în cestiunea de facià se înțellege musica unoru artiști ca Haydn, Mozart și Beethoven [2] ».


SOCIETATEA FILARMONICĂ ROMÂNĂ

Duminecă 15 Decembre 1868

PRIMUL CONCERT SIMFONIC

ÎN SALA ATHENEULUI ROMÂNU

PROGRAMMA

PARTEA I

PARTEA II

Orchestra va fi dirigiată de D. EDUARD WACHMANN, capul Orchestrei Societăţei.

Preciul locurilor: Locul 1, 7 Sf. Locul 2, 3 Sf.

COMITETUL SOCIETĂŢEI.

Afișul concertului din 15 decembrie 1868

Dificultățile organizării unui al treilea concert simfonic fiind prea mari, va mai trece încă un an, pînă cînd, la 17 martie 1868, Ed. Wachman să poată dirija alt concert. În program « tot musica clasică a unor artiști ca Haydn, Mozart și Beethoven », pe lîngă Cherubini și Mendelsohn.

Nemulțumit de succesul limitat al acestor concerte, Ed. Wachman caută să intereseze în problema răspîndirii muzicii cîteva personalități culturale ale vremii, care începuseră, pe alte căi, o acțiune de culturalizare. Printre aceștia, C. Esarcu, I. A. Cantacuzino, Alexandrina Ion Ghica, Lucia Negri etc., iau inițiativa, alături de Ed. Wachman, pentru înființarea unei societăți spre « a propaga gustul și cultura muzicii simfonice și a populariza capodoperile maeștrilor clasici, a organiza la București o orchestră completă și permanentă în condițiile cele mai favorabile pentru artă » [3]. Acesta este, conform statutelor, scopul societății « Filarmonica Romînă », înființată la 29 aprilie 1868, cu 54 membrii, care plăteau o cotizație de 12 galbeni anual și cu un fond inițial de 300 de galbeni, pentru ca « toți romînii ce iubesc arta și frumosul să lucreze pentru ridicarea nivelului intelectual, moral și estetic al națiunii » [4].

În același timp, la insistențele lui Wachman, Ministerul Instrucțiunii îi pune la dispoziție o sală de lecții și repetiții cu studenții instrumentiști din orchestră, pentru cursurile ce lipseau din programul Conservatorului. Și astfel, tot în anul 1868, ia naștere în cadrul Filarmonicii, o școală de instrumentiști pentru specializarea profesorilor și elevilor Conservatorului în muzică simfonică.

---

[1] « Trompetta Carpaților », anul V, nr. 506 din 2/14 aprilie 1867 — Un concert simfonic.

[2] Ibidem.

[3] Statutele Societății Filarmonica Romînă, în « Țerra », nr. 84 din 14 mai 1868.

[4] « Țerra », nr. 84, 14 mai 1868, Apelul Soc. Filarmonica Romînă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Şi astfel, Societatea Filarmonica, integrată în acţiunea mai largă de culturalizare, întreprinsă de societatea Ateneului, stîrneşte şi interesul presei care « invită » şi « consiliază » publicul bucureştean « să meargă în sala clasică a Ateneului, pe de o parte pentru a încuraja Societatea Filarmonica ce s-a constituit în ţară », iar pe de alta pentru a-şi « procura nobile plăceri şi delicate juisenţe »[1]. Renunţînd la obişnuitul ton monden, apelul presei este simplu şi sincer cînd arată că « fără a se cere o perfecţiune ideală în interpretarea unor compoziţiuni aşa de diferite şi aşa de magistrale, ne aşteptăm la o execuţie corectă şi fidelă, astfel încît să putem înţelege, judeca şi gusta pe marele maestru »[2]. Este vorba de concertul dat de data aceasta în cadrul Filarmonicii şi în care avea să se execute simfonia « Pastorala » de Beethoven, la 15 decembrie 1868, în sala Ateneului romîn (fosta casă a beizadelei Costache Ghica).

TEATRU CEL MARE.
SOCIETATEA FILARMONICĂ ROMÂNĂ
FESTIVALU
IN ONOAREA ANNIVERSARIULUI SECULARIU AL NASCEREI
BEETHOVEN.
PROGRAMMA.
PARTEA I.
PARTEA II.
Orchestra va fi dirigiată de D. EDUARD WACHMANN, Capul Orchestrei Societăţii
INCEPUTUL LA 8 ORE PRECISE.
Preţul Locurilor:
Comitetul Societăţii

Programul festivalului dat cu prilejul aniversării lui Beethoven

La 18 iulie 1869, presa anunţă examenele publice ale şcolii pentru clasele de contrabas, flaut, oboi, clarinet, fagot, instrumente pentru care nu existau suficiente elemente printre elevii Conservatorului şi orchestranţii Filarmonicii. Profesorii acestei şcoli poartă încă nume străine: Luigi de Santis — flaut; Cairatti — oboi; Bernard Voigt — clarinet Johann Richter — fagot; Ignatz Leeb — corn; Giuseppe Mezzadri — contrabas şi Gini — trompetă.

Astfel, în anul 1869, orchestra organizată şi dirijată de Eduard Wachman ajunge să fie compusă din: 22 violine prime şi secunde, 5 viole, 2 violoncele, 3 contrabasuri, 2 flauţi, 2 oboie, 2 clarinete, 2 fagoţi, 4 corni, 3 tromboni şi 2 trombe, instrumente de percuţie, timpane şi tipsii (piatti). Şi în felul acesta « Domnul Wachman, un june muzicant de mare talent » a reuşit « a forma în perfecţiune o orchestră completă şi a da romînilor gustul muzicii savante », recunoaşte cronicarul « Opiniunii Constituţionale » din 21 decembrie 1869. Iar în iulie 1870, la distribuirea premiilor de absolvire de an a Conservatorului, Directorul general al Ministerului Instrucţiunii constată « ajutorul preţios ce dă conservatorul şi serviciile ce este chemat a aduce artei muzicale o instituţiune privată care ocupă deja un loc în societatea romînească şi la care nu se pot gîndi decît cu o vie satisfacţiune, aceia care caută plăcerile înalte şi ocupa-

[1] « Ţerra », nr. 84 din 14 mai 1868.

[2] « Pressa », anul I, nr. 127 din 12 decembrie 1868, p. 507.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţiunile de o delicateţe specială, vroiesc a vorbi de Societatea Filarmonica Romînă »[1].

Pe lîngă date cu privire la compoziţia orchestrei, manuscrisele Wachman dau şi informaţii cu privire la numărul repetiţiilor. Astfel, între anii 1866—1876, au avut loc 44 de concerte, orchestra fiind formată din minimum 31 şi maximum 55 de orchestranţi. Lipsa de omogeneitate, ca şi lipsa unor elemente «rutinate» din orchestră, impun numeroase repetiţii pentru rarele concerte ce se dau. Sînt puţine concerte care au fost pregătite numai cu 4—5 repetiţii. Majoritatea comportă peste 9 repetiţii. Numărul cel mai mare de repetiţii a fost 14, pentru primul concert din 1868, iar 9 pentru prima audiţie a simfoniei « Pastorala » de Beethoven.

Confruntînd numărul repetiţiilor cu programul concertelor respective, constatăm că, în general, un număr mai mare de repetiţii coincide cu o primă audiţie, iar concertele care au necesitat mai puţine repetiţii sînt cele cuprinzînd lucrări mai uşoare sau existente în repertoriu. Wachman a reuşit să pună de acord elevii şi profesorii Conservatorului, amatorii de muzică din societate, instrumentiştii aleşi uneori din orchestrele cafenelelor şi restaurantelor, cu membrii orchestrei Teatrului Naţional, astfel încît « interpretarea să fie din zi în zi mai bună »[2].

Dar, cu toate eforturile, nu s-au putut înlătura dificultăţile de ordin tehnic, financiar şi administrativ. În cei 8 ani de activitate a Societăţii Filarmonica (1868—1876), se observă un fapt constant: deficitul de circa 1000 lei la fiecare concert. Pentru a completa instrumentarul necesar orchestrei, Wachman contractează la Teatrul Naţional un împrumut de 2500 lei, fiind nevoit a comanda în străinătate instrumentele pe care nu le putea procura în ţară. Pe de altă parte, îmbogăţirea repertoriului necesita comanda — plătită cu preţuri foarte ridicate — de partituri la casele de editură de la Viena şi Paris. Toate acestea explică de ce preţurile de intrare la concertele simfonice erau atît de mari. În repetate rînduri, faptul este semnalat în presă, ca o piedică în acţiunea de răspîndire a muzicii în cercuri cît mai largi şi se consideră că micşorarea preţurilor ar fi «o adevărată operă socială »[3].

Dar cu tot succesul, aproape constant în această perioadă, guvernul nu acordă subvenţii, iar pe de altă parte concurenţa spectacolelor de operă continuă să fie foarte mare. Concertele simfonice nu prezentau nici atracţia celebrităţilor de dincolo de hotare, nici aceea a spectacolului, ele rămîn încă un fapt monden în atenţia publicului snob şi cosmopolit.

Înşiruirea pe lungi coloane de ziar a persoanelor cu nume răsunătoare din înalta societate, descrierea amplă a strălucitoarelor toalete ale doamnelor din sală arată că Wachman nu reuşise încă să atragă publicul căruia i se adresa. Pe de altă parte, el nu avea la dispoziţie o sală suficientă şi încăpătoare, iar preţurile populare l-ar fi obligat să plătească din fonduri proprii deficitele acestui început.

În această perioadă de pionerat a activităţii concertistice simfonice, Wachman a căutat să creeze condiţii cît mai favorabile pentru a atrage publicul, alcătuind programe potrivite pentru a forma gustul auditorului. Programele, cuprinzînd în special compoziţii de Haydn, Mozart, Cherubini, Weber, Mendelsohn şi Schubert, au fost cele mai aplaudate.

Dar pe măsură ce intra mai adînc în muzica simfonică, muzicantul Wachman care studiase în Germania pe Beethoven şi îl ascultase pe Wagner la Paris, intro-

[1] « Eco muzicale di Romania », anul I, nr. 35, 1 august 1870, p. 1.

[2] « Le Moniteur roumain », anul III, nr. 138, 14 aprilie 1870.

[3] « Le journal de Bucarest », anul IV, 29 mai 1873.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

duce piese muzicale mai ample, mai grele, pentru a da auditoriului său un ansamblu complet al muzicii simfonice și pentru a desăvîrși tehnica și stilul orchestrei sale.

Programul concertului de inaugurare de la 15 decembrie 1868 este caracteristic în această privință:

— Uvertura « Coriolan » de Beethoven;
— Nocturnă din « Visul unei nopți de vară » de Mendelsohn;
— « Simfonia nr. 3 în mi bemol major » de Haydn;
— Uvertura la « Flautul magic » de Mozart;
— Simfonia nr. 6 — (Pastorala) de Beethoven și
— « Andantino con motto » de Mendelsohn.

În decursul acestor opt ani, publicul ajunsese să cunoască și să aprecieze — cerînd repetarea unor bucăți preferate de mai multe ori într-o stagiune — muzica clasică simfonică, ceea ce corespunde intențiilor artistice și educative ale lui Wachman. În acest timp, el va dirija — aproape totdeauna cu mare succes toate uverturile și simfoniile de Beethoven « Simfonia a V-a », « Egmont » și « Coriolan » de 5 ori; « Simfonia a VI-a » și « Prometeu » de 4 ori etc). cu excepția « Simfoniei a IX-a » (care va fi dirijată parțial — fără cor — tot de Wachman, în 1904 și în primă audiție, integral, cu concursul corului Carmen, în 1914).

Dar pînă la sfîrșitul acestei perioade, între 1866—1876, Haydn, Mozart și mai ales Mendelsohn rămîn compozitorii preferați ai publicului.

Pentru a da mai multă amploare programelor, Wachman introduce cu regularitate piese concertante, în care jocul soliștilor aduce un aspect nou concertului simfonic. Astfel, primii soliști, Ludovic Wiest, concert maestru al orchestrei și Hübsch făcînd parte chiar din personalul orchestrei au executat « Romanța în fa major » de Beethoven și « Concertul pentru vioară și orchestră » de Spohr (1876). Primul solist străin, care a cîntat în cadrul concertelor simfonice din această epocă, a fost violoncelistul Ferry Kletzer, care a interpretat concertul pentru violoncel și orchestră de Lindner.

Două evenimente muzicale au marcat epoca între 1868—1876: festivalul Beethoven, pentru care Wachman a obținut sala Teatrului cel Mare, în vederea sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea compozitorului și executarea în primă audiție a Uverturii la « Tannhäuser » de Wagner, la 7 aprilie 1874.

În programul festivalului Beethoven s-a dat integral în primă audiție « Simfonia a VII-a » în la major de Beethoven, marșul și corul din « Ruinele Atenei », tot în primă audiție (cu concursul corului elevelor Azilului Elena Doamna) în restul programului executîndu-se fragmente din « Simfonia în do major » nr. 5; și « Simfonia a VIII-a în fa major », « Romanță » pentru vioară și orchestră (solist Hübsch), uvertura « Coriolan » și fragmente din « Septuor » și din Quartetul de coarde în do major.

Acest concert a reprezentat un mare succes; în fine Wachman a dirijat în fața unei săli pline.

Presa a fost mai entuziastă ca de obicei, poate și fiindcă a avut prilejul să descrie amplu toaletele doamnelor elegante din sală. Un fragment din această critică merită a fi menționat ca unul din cele mai caracteristice criticii muzicale ale timpului. « Sala era minunată. Scena fusese transformată în orchestră, masa de muzicanți (în număr de 53) fusese încadrată într-un decor foarte bogat, reprezentînd o sală maură, strălucind de aur și draperii de mătase » [1]. În același timp,

[1] « Le journal de Bucarest », anul I, nr. 41 din 29 decembrie 1870.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

criticul constată că « execuția a fost foarte satisfăcătoare, orchestra fiind dirijată de Domnul Wachman cu o rară știință și un adînc respect al marii muzici clasice »[1], marcînd totodată ciudatul contrast dintre « toaletele strălucitoare ale auditoriului și costumul întunecat și cenușiu al bieților copii veniți pe jos dela Cotroceni, avînd încă pe ghete și pe marginea rochiilor petele de noroiu de pe drum »[2].

Cariera muzicală a lui Eduard Wachman a fost și ea strălucitoare și cenușie, străbătută de succese mari alternînd cu insuccese totale, cînd « numărul auditorilor era mai puțin numeros decît al artiștilor ce compuneau orchestra »[3].

Presa relevă acest fapt spunînd că « tinerimea noastră elegantă și instruită se îmbulzește împrejurul tapetului verde al meselor de joc de prin numeroasele cluburi și adunări particulare ce au inundat Capitala », pe cînd « sala Ateneului în care se dau concertele este mai totdeauna goală »[4].

Succesul muzicii lui Wagner, caracteristic acestei perioade merită a fi relevat. În 1874 are loc prima audiție Wagner. Wachman repetă de trei ori consecutiv introducerea la actul III din « Lohengrin », iar în 1876 dirijează marșul cu cor din « Tannhäuser », corul fiind compus din elevii școalelor publice și dirijat de Gh. Ștefănescu. Colaborarea lui Ed. Wachman cu Gh. Ștefănescu, care se străduia să pună bazele operei romîne, este o dovadă mai mult a solidarității de acțiune în vederea dezvoltării unei activități muzicale simfonice la București. Introducerea pieselor cu cor în repertoriul concertelor simfonice a fost pentru Wachman un mijloc de a crea viitoare cadre dintre elevii școalelor normale și ai școalelor publice cărora le oferea astfel și accesul la muzica lui Beethoven și Wagner.

Cele 44 de concerte dirijate de Wachman între 1866—1876 pot fi considerate ca formînd pentru publicul romînesc, școala elementară a muzicii simfonice.

Darea de seamă despre lucrările societății « Filarmonica Romînă » în curgerea anului 1868—1869 « ar putea caracteriza toată această perioadă de 10 ani ».

« Societatea Filarmonica și-a făcut datoria constantă de a interpreta operele maeștrilor după partiturile originale fără a-și permite vreodată de a le schimonosi prin omiteri sau substituiri de instrumente »[5].

Raportul menționează că muzica lui Weber, Schumann, Beethoven, s-a executat « cu cea mai scrupuloasă fidelitate, această condițiune atît de importantă totdeauna în executarea simfoniilor »[6]. Iar din punct de vedere tehnic, faptul că « aplauzele cu care se primesc capodoperile lui Beethoven, Mozart etc., se adresează evident partițiunilor, iar nu muzicanților, din care nici unul nu avea ocazia a se distinge izolat »[7] înscrie un succes tehnic pentru orchestră și dirijorul ei.

În ceea ce privește publicul, raportul constată că « auditoriul nostru mergea crescînd de la un concert la altul, tăcerea cu care ei ascultau executarea muzicii, nu era numai fructul unei bune execuții, ea era părerea unui public cuprins de farmecul frumosului »[8].

Astfel, în cele 44 de concerte simfonice, care au avut loc în decurs de 10 ani, Wachman a reușit să-și îmbunătățească orchestra, să-și alcătuiască un reper-

---

[1] « Le journal de Bucarest », anul I, nr. 41 din 29 decembrie 1870.

[2] Ibidem.

[3] « Pressa », anul V, nr. 25 din 2 februarie 1872.

[4] Ibidem.

[5] « Eco muzicale di Rumania », anul I, nr. 14 din 5 ianuarie 1870.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toriu. Dar evenimentele politice, apropierea războiului fac ca în 1876 societatea Filarmonica să-și înceteze activitatea.

*

În timpul frămîntărilor din perioada războiului ruso-romîno-turc, viața muzicală continuă, limitată la reprezentațiile de operă și cîteva concerte date de soliști străini în cadrul Teatrului Național. Între acestea menționăm: la 7 decembrie 1877, concertul — pe atunci al « copilului minune » — devenit mai tîrziu virtuosul Maurice Rosenthal, cu concursul cîntăreței Elena Teodorini; la 20 ianuarie 1881, concertul pianistei ruse Aneta Esipoff; la 19 februarie 1882, un concert al violonistului Sarasate; la 29 februarie 1882, concertul pianistului Alfred Grünfeld.

Și orchestra Teatrului Național își continuă activitatea suferind unele schimbări în compunerea ei. Eduard Hübsch înlocuiește pe Wiest, iar Gh. Ștefănescu pe Al. Flechtenmacher.

Independența țării dă un nou impuls vieții culturale. După o încercare nereușită în 1881, la 25 februarie 1884, se înființează noua Societate Filarmonica și « concertele simfonice atît de gustate de amatorii de muzică reîncep grație silințelor mai presus de orice laudă ale eminentului director al conservatorului din București »[1]. Atenția pe care presa o acordă concertelor simfonice dovedește că și publicul începe să se intereseze mai în de aproape de viața muzicală.

În locul vechilor cronici care, avînd ca pretext critica unui concert, se ocupau mai ales de toaletele doamnelor din sală, înșirînd lungi coloane de nume răsunătoare, presa participă la problemele de organizare, de artă, interesată de greutățile de ordin financiar, tehnic și administrativ, oglindind în același timp cererile și nevoile publicului. Problemele ce se pun directorului de orchestră și dirijorului Wachman încetează de a mai fi taine pe care singur comitetul Filarmonicii le rezolva, parțial, în măsura limitatelor sale posibilități.

Cu toate că « orchestra este numeroasă și completă cum n-a existat niciodată »[2], concertele simfonice continuă să aibă loc în sala improprie a vechiului Ateneu, în care orchestra, din lipsă de spațiu, trebuia să se înșire de-a lungul scenei, ceea ce « face dirijarea atît de dificilă și strică efectul de ansamblu »[3]. O sală plină însemna încă, în acea vreme, ca « publicul din primele rînduri să ajungă pînă la orchestră »[4]. Iar ziarele încheie prezentarea critică a dificultăților de ordin tehnic care împiedică desfășurarea în condiții favorabile a concertelor simfonice, prin constatarea că sala Ateneului nu este făcută pentru acest gen de reuniuni, « sonoritatea din punct de vedere al orchestrei fiind excesivă »[5].

Un cronicar constatînd că « instituțiunea concertelor simfonice prinde din ce în ce rădăcini la noi »[6], subliniază că « gustul pentru muzică e în strînsă legătură cu gradul de cultură și de moralitate a omului »[7], și de aceea cere « popularizarea muzicii bune »[8]. Iată în sfîrșit, exprimat prin presă, dezideratul atît de vechi al lui Ed. Wachman, de a pune muzica simfonică la îndemîna unui public

---

[1] « Romînul », anul XXVII, 10 aprilie 1883.
[2] Ibidem.
[3] « Le peuple roumain », anul I, nr. 16, 1/13 aprilie 1883.
[4] Ibidem.
[5] « Le peuple roumain », 1 aprilie 1883.
[6] « Romînia liberă », VIII, 18 martie 1884.
[7] « Doina », anul I, nr. 5, 19 februarie 1884.
[8] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai larg. Pentru prima oară în evoluţia vieţii noastre muzicale, se vorbeşte despre extinderea activităţii concertelor simfonice ca despre o « întreprindere naţională » [1]. Se cere totodată intervenţia guvernului « pentru dezvoltarea în parte a acestui gen de muzică, punînd la dispoziţie o sumă oarecare de bani » şi — spune cronicarul — « sînt sigur că ţara nu ar sărăci pentru o atît de neînsemnată sumă ca aceea ce ar fi necesară » [2].

În această situaţie nouă, concertele simfonice nu se mai adresează « dilettantismului bucureştean » [3], al unei clase restrînse şi privilegiate. Preocuparea în detaliu pentru reuşita calitativă a acestor concerte dovedeşte tendinţa tot mai accentuată de a « introduce gustul muzicii clasice în sentimentul poporului » [4].

Faţă de necesitatea de amplificare a activităţii Societăţii Filarmonica, concertele simfonice nu mai pot fi susţinute de simpla iniţiativă personală, de cîţiva amatori de muzică, care subvenţionau cu mijloace personale concertele simfonice. Întreaga latură practică şi de organizare ar trebui să cadă în sarcina oficialităţii. Presa, conştientă de lărgirea interesului pentru muzică, conştientă de importanţa culturală a concertelor simfonice, cere cu insistenţă, an după an, reducerea preţurilor care sînt « atît de exorbitante, încît omul se lipseşte şi de muzică » [5].

În februarie 1889, « Noul palat al Ateneului este terminat prin contribuţiunea generoasă a naţiunii întregi [6]. Şi totuşi, Societatea Ateneului cere lui Wachman o chirie de 400 de lei de concert peste propunerea lui de a ceda 30% din « beneficiul problematic » [7] al concertelor. Această « incompatibilitate cu scopul Ateneului » [8] provoacă dureroase proteste ale celui care face parte din membrii fondatori ai Societăţii. « Am onoare, scrie Eduard Wachman preşedintelui Ateneului, a vă arăta părerea mea de rău pentru că sînt împiedicat a-mi continua opera de interes cultural în noua sală a Ateneului. Nu mă aşteptam să-mi creeze dificultăţi administraţiunea Ateneului care ar trebui să ocrotească asemenea încercări, mai cu seamă astăzi cînd nu mai avem nici operă, nici muzica nu se poate auzi decît pe timpul antractelor la teatrul romîn şi în cafenele » [9].

Wachman îşi dă demisia din calitatea sa de membru al Ateneului din care făcea parte, de la fondarea sa. Această scrisoare este un document patetic. Toată indiferenţa oficială, tot caracterul utilitarist şi speculativ al celor care hotărau destinele societăţii romîneşti, sînt denunţate cu durere de un om care ani de-a rîndul a luptat fără preget pentru progresul cultural. Atitudinea democratică a lui Ed. Wachman apare evidentă în felul cum relevă contradicţia dintre scopul pentru care fusese constituită societatea Ateneului şi procedeele atît de puţin corespunzătoare acestui scop.

Dar Wachman a învins. La primul concert simfonic, sala era cu desăvîrşire plină, « lucru îmbucurător pentru cei ce doresc răspîndirea gustului muzical printre romîni » [10].

---

[1] « Doina » anul I, nr. 3, 19 februarie 1884.
[2] « Arta », anul II, 10 aprilie 1884.
[3] « Romînul », anul XXVIII, 29 februarie 1884.
[4] « Doina », anul I, nr. 5, 19 februarie 1884.
[5] « Romînul », anul XXVIII, 29 ianuarie 1884.
[6] Ms. Acad. R.P.R.: Ed. Wachman, nr. 5407, p. 66.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem.
[9] Ibidem.
[10] « Naţionalul », anul I, nr. 1, 9 martie 1889.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La sărbătorirea jubileului de 25 de ani de existență a concertelor simfonice, în noua sală, amintirea despre « vechea și acum dărîmata sală a Ateneului de lîngă Cișmigiu »[1] rămîne pentru cronicari și public un simbol al trecutului.

Marea problemă a spațiului de care avea nevoie orchestra și publicul fusese în sfîrșit rezolvată.

Sala plină și prețurile populare au fost consecința normală și aproape concomitentă. « Simfonicele sînt acum așteptate, își au publicul lor, adevărații iubitori de muzică vin în număr mare la dînsele »[2].

Acestui public numeros, care umplea pînă la refuz sala mare a Ateneului, trebuia să i se ofere condițiile de execuție, care să asigure unui concert calitatea sa artistică. Ansamblul orchestral și instrumentarul trebuiau să corespundă acestui deziderat.

Asigurarea materială a instrumentiștilor era încă o problemă greu de rezolvat. Singurul instrument muzical a cărui cunoaștere putea constitui o carieră era pianul. Clavirul pătrunsese în clasele burgheze și profesorii de pian aveau un debușeu asigurat. Situația celorlalți instrumentiști nu era schimbată față de epoca din 1886, cînd Wachman organiza clase pentru instrumentele de suflat pe care Conservatorul nu le avea încă, și de care avea nevoie pentru a-și completa orchestra.

Întreținerea acestor instrumentiști a constituit însă pentru Wachman una din problemele cele mai grele. « Muzicanții de prin cafenele, oameni de prin muzicile militare »[3], completează încă lipsurile orchestrei. Dar, « spre a obține acele ansambluri, acea contopire a sonorităților, acea finețe de execuțiune ce se observă la orchestrele din marile centre artistice, trebuie elemente omogene, talentate și exersate îndelung a cînta împreună »[4]. Or, aceste elemente omogene nu se puteau obține decît cu o orchestră permanentă, compusă din muzicanți cărora să li se poată asigura un salariu suficient și o carieră. Pentru a rezolva această problemă, Wachman a luptat în tot cursul carierei sale de dirijor. Și totuși, grație stăruinței și priceperii sale, grație culturii sale muzicale și spiritului său de organizare, deși nu putea face decît 5—6 repetiții, cu care să-și pregătească fiecare « seanță » el a reușit să dea « acea strictă observațiune a nuanțelor și finețe în amănunt »[5], care a atras aplauzele și entuziasmul sălilor pline.

În 1893, cu ocazia unui concert pe al cărui program figurau Wagner și Grieg, cronicarul muzical recunoaște că « orchestra d-lui Wachman face progrese simțitoare, instrumentele de suflare sună acum altfel, quartetul instrumentelor de coarde are mai multă consistență și atacă cu mai multă siguranță »[6]. Au trecut 27 de ani de cînd Wachman a început concertele simfonice cu mica orchestră « rutinată numai cu opere italiene » și care numără cîteva instrumente de coarde, un singur contrabas, un singur oboi, un singur fagot și doi corni. Treptat, cu răbdarea și priceperea unui profesor și unui artist adevărat, Wachman își înzestrează orchestra, o completează cu executanții și cu instrumentele necesare, obține de la ea omogeneitatea și precizia cerută.

O privire de ansamblu asupra programelor din epoca 1883—1906 arată importanța acestei a doua etape a desfășurării concertelor simfonice, care intră

---

[1] « Constituționalul », anul III, nr. 781 din 27 februarie 1892.

[2] « Romînul », anul XXXIII din 8/20 martie 1889.

[3] « Globul », anul II, nr. 122, aprilie 1892.

[4] « Timpul », anul XIV, nr. 45 din 26 februarie 1892.

[5] « Romînul », anul XXIX, 28 februarie 1885.

[6] « Constituționalul », anul IV, nr. 1095 din 28 martie 1893.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în fine în repertoriul cultural al capitalei. Pe de o parte, Wachman continuă cu tradiția marilor clasici, dar pe lîngă Beethoven, Mozart, Haydn și Schumann apar pe program Bach și Hendel, alături de clasicii francezi Rameau și Gluck, în prelucrarea modernă a lui Wückerlin și Gevaert. Muzica de operă și balet a lui Rameau și Gluck, continuă și ea pe linia programatică inițială a lui Wachman, aceea de a da publicului său o muzică ce urma să contribuie la educarea și dezvoltarea gustului pentru această artă. Şi cei care vin acum să umple sala Ateneului alcătuiesc un « public » în adevăratul înțeles al cuvîntului și nu o grupare de oameni aparţinînd unei clase. Şi acestui public, căruia îi place Beethoven, aplaudă frenetic « Arleziana » de Bizet, bisează « Reveria » de Schumann și « Dansul Sacerdoţilor » din « Samson și Dalila » de Saint-Säens. « La început, ni s-au prezentat compoziţiuni de o mai mică valoare muzicală — spune cu oarecare naivitate cronicarul revistei « Doina » din 1885 — potrivit gradului de cultură în care ne aflam. Mai tîrziu a interpretat compoziţiuni de valoare mai mare. Graţie d-lui Wachman am putut înțelege la București tranziţiunile simfonice de la Haydn la Wagner, auzind tot ceea ce cei vechi și contemporanii noștri au produs mai sublim » [1]. Wagner pare să fi fost în această epocă, piatra de încercare pentru posibilitățile orchestrei Filarmonice, ca și pentru înțelegerea muzicală a publicului, după cum Beethoven fusese piatra de încercare pentru epoca precedentă.

Pe lîngă continua înnoire a repertoriului cu lucrări contemporane, Wachman se menține pe linia trasată de el încă de la începutul activității sale.

Valoarea didactică a acestor concerte este subliniată în presă, care scrie că: « la fiecare audiție asiști la un curs popular de istoria muzicii » [2].

O mare parte din muzica clasică intrase în repertoriul obișnuit al concertelor încă din prima epocă. Pe de altă parte, succesul muzicii clasice franceze de operă și balet indică lui Wachman tendințele muzicale ale auditoriului său. Mergînd mai departe pe această cale de educare a publicului, Wachman își îmbogățește repertoriul cu noi lucrări simfonice, în special din școlile muzicale naționale și muzică cu program. Astfel, « Scene alsaciene » de Massenet, date la 24 februarie 1885, cuprind pentru întîia oară pe program textul explicativ al autorului. Urmează pe programe, muzica franceză a lui Bizet (« Arleziana »), Saint-Säens (« Dansul Sacerdoţilor ») din « Samson și Dalila », Massenet, Vincent D'Indy, Lalo, alături de muzica scandinavă a lui Grieg și Svendsen, muzica cehă a lui Smetana și Dvorak, muzica rusă a lui Ceaikovski, Glinka și Rimski-Korsakov.

Succesul enorm al primei audiții Glinka (« Camarinskaia », la 5 martie 1895) marchează o etapă nu numai în dezvoltarea gustului muzical al publicului bucureștean, dar o etapă în evoluția culturală a țării. Glinka a fost primit cu aplauze « nesfîrșite » și cronicarul adaugă « motivele scoase din muzica populară slavă și lucrate cu o măiestrie admirabilă, fac din piesa aceasta un cap de operă. Succesul acestei piese probează încă odată adevărul de multe ori constatat că temeiul clasicității e poporul » [3].

Trei ani mai tîrziu, la 1 martie 1898, se cîntă la București prima bucată simfonică romînească « Poema romînă » de George Enescu, care, cu puțin timp în urmă fusese dirijată de Ed. Colonne la Paris. Momentul este istoric. Cînd pe programele concertelor noastre sînt înscrise cu regularitate lucrări de compozitori din diferite școli naționale, în țara noastră mișcarea de cunoaștere a cîntecului popular capătă și ea amploarea unui program cultural. Ani de-a rîndul a ținut lupta

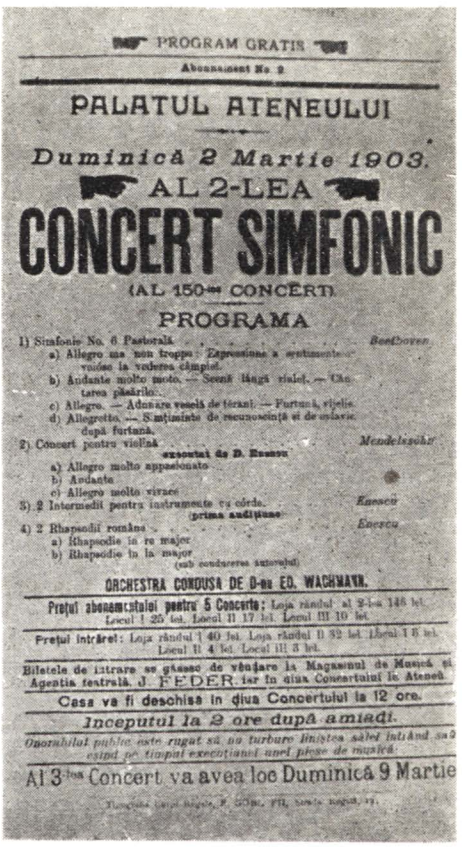
[1] « Doina », anul II, nr. 35 din 15 februarie 1885.

[2] « Doina », anul III, nr. 57, 20 martie 1886.

[3] « Familia », anul XXXI, nr. 11, 12/24 martie 1895.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru ca compozițiile romînești să poată pătrunde în operă, ani de-a rîndul succesele se atribuiau, toate, lucrărilor consacrate în occident. Dar publicul care aplauda pe Glinka, pe Mussorgski, pe Ceaikovski, pe Enescu era altul. Poporul recunoștea în această muzică graiul lui cel mai apropiat. De aceea, execuția « Poemei Romîne » marchează un moment important în istoria muzicii romînești nu numai pentru că este prima lucrare simfonică de valoare orchestrală scrisă de un romîn, ci fiindcă a deschis un drum larg pentru crearea și dezvoltarea simfonismului romînesc. Enescu însuși recunoaște că datorește predecesorilor săi temele populare folosite de el — Flechtenmacher, Caudella, Gh. A. Dinicu, — el avînd meritul de a le fi orchestrat. Exemplul înaintașilor săi și muzica lui Grieg, Brahms, Rimski Korsakov, Mussorgski, au ajutat lui Enescu să înțeleagă posibilitățile nesfîrșite ale muzicii populare. Pe drumul deschis de Enescu, au pășit apoi Alexis Catargi, Scheletti, Castaldi, Nona Ottescu, Mihail Jora, Alfred Alecsandrescu, Mihail Andricu și alții.


PROGRAM GRATIS

Abonnement No. 2

PALATUL ATENEULUI

Duminică 2 Martie 1903.

AL 2-LEA

CONCERT SIMFONIC

(AL 150-lea CONCERT)

PROGRAMA

1) Simfonie No. 6 Pastorală . . . . . Beethoven
a) Allegro ma non troppo. Expressione a sentimento — voióse la vederea câmpiei.
b) Andante molto moto. — Scenă lângă rîulet. — Cântarea păsărilor.
c) Allegro. — Adunare veselă de țărani. — Furtună, vijelie.
d) Allegretto. — Simțiminte de recunoscință și de oslavie după furtună.
2) Concert pentru violină . . . . . Mendelssohn
executat de D. Enescu
a) Allegro molto appassionato
b) Andante
c) Allegro molto vivace
3) 2 Intermedii pentru instrumente cu corde. . . . . Enescu
prima audițiune
4) 2 Rhapsodii române . . . . . Enescu
a) Rhapsodie în re major
b) Rhapsodie în la major
(sub conducerea autorului)

ORCHESTRA CONDUSA DE D-nu ED. WACHMANN.

Prețul abonamentului pentru 5 Concerte: Loja rîndul al 2-lea 146 lei. Locul I 25 lei. Locul II 17 lei. Locul III 10 lei.

Prețul intrărei: Loja rîndul I 40 lei. Loja rîndul II 32 lei. Locul I 6 lei. Locul II 4 lei. Locul III 3 lei.

Biletele de intrare se găsesc de vînzare la Magazinul de Muzică și Agenția teatrală J. FEDER, iar în ziua Concertului la Ateneu.

Casa va fi deschisă în ziua Concertului la 12 ore.

Începutul la 2 ore după amiazi.

Onorabilul public este rugat să nu turbure liniștea sălei intrând sau eșind pe timpul execuțiunei unei piese de muzică.

Al 3-lea Concert va avea loc Duminică 9 Martie

Programul concertului dirijat de E. Wachman în 2 Martie 1903

Și încă odată, simțul muzical și profund artistic a lui Wachman a avut dreptate. Succesul clasicilor, datorit unei lungi acțiuni de educație muzicală și succesul spontan al muzicii pe bază de teme populare, al muzicii izvorîtă din structura cea mai adînc autentică a poporului, reprezintă două momente de cultură cu atît mai interesante cu cît sînt aproape contemporane.

Tot în această epocă concertele fiind foarte frecventate încep a prezenta un interes comercial. Pe programele Filarmonicii apar numele primilor soliști străini aduși de diferiți impresari. Prezența soliștilor a fost un și mai mare element de atracție pentru public și momentul coincide cu existența cîtorva soliști romîni ale căror talente și virtuozitate meritau a fi cunoscute. De aceea, dacă epoca 1866—1876 poate fi numită epoca priorității simfoniilor și uverturilor, epoca 1883—1906 este caracterizată și prin execuția marilor concerte pentru solo de pian, vioară și violoncel.

Soliștii romîni apar pe programe alături de cei străini.

În afară de Wiest și Hübsch, despre care s-a mai pomenit, menționăm din această perioadă pe pianiștii romîni El. Al. Bibescu — elevă a lui Anton Rubinștein, — Ec. Teodoru, C. Romalo, B. Ionescu, Sarmiza Bilcescu (în concerte de Beethoven, Brahms, Chopin, Mendelsohn, etc.), pe violoncelistul C. Dimitrescu, în concertul de Saint-Säens, iar în 1898, pe George Enescu, în concertul în sol minor de Bruch.

Dintre străini, amintim pe pianiștii Stavenhagen, Albert Friedenthal, pe violoniștii Frantisek Ondricek, Karl Flesch etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Şi programele concertelor simfonice din această epocă cuprind nu numai toate marile compoziţii orchestrale, clasice şi contemporane, toate şcolile muzicale, toate posibilităţile de virtuozitate şi de subtilitate orchestrală, dar prezintă un ansamblu armonios şi complet al muzicii de concert.

În timpul celor 23 de ani de la 1883—1906, două concerte solemne marchează evoluţia de armonios crescendo al operei culturale întreprinsă de Eduard Wachman: Jubileul celor 25 de ani de la inaugurarea concertelor simfonice — la 29 martie 1892—şi Jubileul celui de al 100-lea concert simfonic, la 10 aprilie 1894. Un public numeros umple sala de concert. O orchestră bine echilibrată şi disciplinat organizată execută corect muzica clasică, romantică, şi modernă, compoziţiile atît de complexe din punct de vedere orchestral ale lui Wagner, Brahms, Richard Strauss, Ceaikovski. Cu prilejul jubileului de 100 de ani al concertelor simfonice se arată că, această orchestră care a executat 184 de compoziţiuni, a avut în total 259 de membri, dintre care 135 de elevi romîni şi profesori ai Conservatorului, 3 amatori romîni şi 121 artişti străini [1].

Programul acestui concert cuprinde uvertura « Egmont » de Beethoven. « Concert pentru piano şi orchestră » de Brahms, « Preludiul la Parsifal » de Wagner « Scene napolitane » de Massenet şi « Preludiul la Meistersinger » de Wagner.

Spre sfîrşitul carierei lui Wachman, patru festivaluri rezumă programul său educativ: un festival Berlioz, un festival Wagner, un festival Beethoven, un festival de muzică franceză. În anul 1903, 54 de ani după ce orchestra operei italiene executase « Oratoriul Stabat Mater » de Rossini, Wachman dirijează « Oratoriul anotimpurile » de Haydn, integral, cu concursul corului Domniţa Bălaşa şi al tinerei Societăţi corale « Carmen », condusă de G. Kiriac. Şi astfel, mişcarea corală, începută de G. Musicescu la sfîrşitul veacului trecut, ieşind din cadrul restrîns al bisericii, ajunge la îndemîna marelui public.

La 12 octombrie 1906, Wachman, în vîrstă de 70 de ani, dirijează ultimul său concert simfonic, un festival Mozart, încheind cu marele clasic, după cum începuse.

Activitatea şefului de orchestră, dirijorului şi profesorului Wachman se confundă cu aceea a orchestrei organizată şi dirijată de el timp de 40 de ani. Iniţiativa lui din 1866 ar fi rămas o acţiune izolată şi fără ecou, dacă muzicantul Wachman nu ar fi înţeles să organizeze desfăşurarea concertelor simfonice în aşa fel încît să se adreseze unui public din ce în ce mai mare şi să contribuie astfel la formarea muzicală a acestuia.

În istoria culturii muzicale romîneşti, opera lui Eduard Wachman rămîne o etapă culturală de o importanţă deosebită. Fără să ţină seama de nici un insucces, fără să-l oprească nici o piedică, fără să-l descurajeze nici o nedreptate, Wachman a mers înainte liniştit, hotărît, atent şi încrezător.

El a fost nu numai profesorul de orchestră a trei generaţii de muzicanţi, ci şi unul din îndrumătorii cei mai de seamă ai vieţii muzicale romîneşti în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

---

[1] « Constituţionalul », anul V, nr. 1403, 17/29 aprilie 1894.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIN PROBLEMELE CRITICII DE ARTĂ SOVIETICĂ

SPRIJINUL ISTORICILOR ŞI CRITICILOR DE ARTĂ SOVIETICI ÎN FORMAREA UNEI JUSTE ÎNŢELEGERI A ARTEI NOASTRE PLASTICE CLASICE *

de ACADEMICIAN G. OPRESCU

Una din cele mai importante probleme, interesînd deopotrivă atît partidul şi guvernul care îndrumează şi urmăresc mişcarea artistică de la noi, cît şi pe artiştii înşişi, este aceea a felului în care se cuvine să considerăm moştenirea clasică în general, şi pe aceea proprie ţării noastre, în special şi în ce mod putem face profitabilă, nouă, celor de azi, această moştenire veche de sute de ani. Cu alte vorbe, care trebuie să fie atitudinea noastră, a celor care construim azi socialismul, faţă de arta epocilor care ne-au precedat, ce învăţături actuale se pot trage din evoluţia artelor plastice trecute, de la noi şi de aiurea. În rezolvarea acestei importante probleme de cea mai vie actualitate, felul în care ea a fost considerată de către Uniunea Sovietică ne poate fi de mare folos, căci studiind drumul urmat acolo în această chestiune vom şti pe ce cale să purcedem şi noi, cei de aici.

În Uniunea Sovietică problema valorificării artei epocilor clasice din trecut nu e nouă. Ea s-a pus curînd după trecerea puterii în mîna clasei muncitoare. La început a existat oarecare nedumerire. Este oare logic, se gîndeau unii, ca atunci cînd, cu toată puterea se ridicau ţăranii, muncitorii şi intelectualitatea progresistă împotriva claselor dominante care îi exploataseră, să se menţină în artă respect şi admiraţie faţă de operele care, cum credeau proletcultiştii, serviseră acelor clase dominante? Este mai ales util ca aceasta să se întîmple? Mulţi, urmînd pe proletcultişti, erau de părere să se rupă definitiv cu trecutul, pînă ce Lenin a pus capăt nedumeririlor, arătînd că fără înţelegerea clară a faptului că numai prin cunoaşterea precisă a culturii create în decursul dezvoltării omenirii, că numai prin prelucrarea ei se poate clădi o cultură proletară — fără o astfel de înţelegere nu vom putea rezolva această sarcină.

Această îndrumare de principiu constituie o călăuză sigură pentru felul în care, în statul socialist, trebuie să se comporte cei care au răspunderea mişcării culturale. Era clar deci că arta trecutului, acele personalităţi care contri-

---

* *Comunicare prezentată la Uniunea artiştilor plastici la 30 octombrie 1953.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

buiseră la ceea ce a constituit epocile glorioase din evoluția artelor, nu numai că nu se cuveneau date uitării, și cu atît mai puțin disprețuite, dar că ele puteau constitui, atunci cînd erau puse într-o lumină justă, cînd operele lor erau analizate, înțelese, explicate, un îndreptar pentru arta la care tindea și tinde statul socialist, un izvor de învățăminte și de sugestii pentru artiști și pentru toți cei care au legătură cu arta timpului nostru.

Acesta fiind principiul de la care se pornea, atitudinea pe care se cuvenea să o adoptăm în fața marilor reprezentanți ai artei trecutului, rămînea totuși ceva foarte important și nu ușor de determinat: cum ajungem să extragem acea învățătură utilă din operele clasice de artă? De ce metodă să se servească istoricii de artă pentru ca, după ce vor fi înlăturat concluziile la care ajunseseră istoricii de artă burghezi cu privire la istoria artelor, să determine adevărata valoare a acestor opere, rolul lor activ în dezvoltarea progresistă a umanității, precum și importanța de înnoitori, militanți în lupta contra piedicilor trecutului, a autorilor lor ?

Existau în privința artei trecutului prejudecăți, păreri greșite, păreri primejdioase chiar. Ele trebuiau înlăturate. Era operația cu care trebuia să se facă începutul. În același timp, cunoașterea artei vechi, a celei universale și mai ales a celei naționale, era de dorit să pătrundă în cercuri cît mai largi. Pentru aceasta, cel dintîi lucru ce s-a întreprins de către guvern și partid a fost deschiderea de noi muzee, organizarea sistematică a celor existente, strîngerea la un loc și punerea la dispoziția marelui public a colecțiilor, care pînă atunci nu serviseră decît plăcerii proprietarilor lor și unui mic cerc de prieteni, deschiderea de școli de artă, în care cele mai dotate elemente din popor să se poată cultiva din punct de vedere artistic și, dacă însușirile lor o permiteau, să devină la rîndul lor creatori.

Așa s-a procedat în Uniunea Sovietică și așa s-a procedat, ca urmare a bunelor rezultate obținute acolo, și la noi. Putem spune cu multă mulțumire că, în acest fel, opere de artă, pînă atunci aproape necunoscute, au putut fi admirate și înțelese de imense mulțimi de oameni. Numărul vizitatorilor din muzee, pentru a nu lua decît un exemplu, nu se ridica în trecut într-un an întreg la cifra ce s-a înregistrat la Muzeul Republicii, uneori într-o singură zi.

Dar aceasta nu era destul, nu putea constitui decît un început promițător. Poporul muncitor lua din zi în zi mai mult contact cu arta și cu frumosul. Ce învățături putea însă trage el din acest contact ? Cît de mult își îmbogățea cunoștințele, nu numai pe cele de ordin estetic dar și pe cele de ordin istoric? Cît de clare și juste deveneau, ca urmare a vizitelor în muzee, ideile sale asupra trecutului? În vederea acestui înalt scop trebuiau îndreptate cercetările noastre cu privire la arta acestui trecut, la condițiile în care ea se dezvoltase, la rolul pe care în această dezvoltare a ei îl avuseseră elementele naționale, și care anume din aceste elemente naționale.

Și în Rusia, și la noi, istoricii de artă ai trecutului izbutiseră să întunece acel trecut, să-l prezinte sub o falsă lumină, să scoată în relief, ca foarte importante, împrejurări minore și, dimpotrivă, să ascundă elementele esențiale. Luptînd pentru a lămuri toate aceste probleme, analizînd după criterii științifice, incontestabile pentru orice om cu judecată și de bună credință, istoricii de artă și criticii sovietici ne-au adus marele serviciu de a ne arăta calea pe care și noi se cuvine să o urmăm.

Într-adevăr, istoricii de artă burghezi ne făcuseră să credem că toată arta noastră veche era copleșită de sentimente mistice; că începuturile artei noastre laice sînt de dată recentă și trebuie puse neapărat în legătură cu o influență a meșterilor din apus ajunși pînă la noi; că romînii ar fi un popor fără multe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

resurse în materie de cultură, că poporul nostru, deși posesor al unei arte populare splendide, de toți admirată, ar fi incapabil de artă înaltă; că ori de cîte ori nevoile unei țări civilizate cum pretindea burghezia o cer trebuie să se facă apel la occident, de unde să vină modele, atît în ce privește inspirația cît și modul de tratare; și că, din acest occident, trebuie să alegem numai modele academice, ca mai nobile și mai ideale, și nu modele realiste care pornesc din sentimente vulgare. Și, ceea ce este și mai trist, ei ne spuneau că, chiar cei mai mari reprezentanți ai artei noastre, în orice domeniu, n-ar fi mari, decît în măsura în care și-au asimilat cultura apuseană, sau, cu alte cuvinte, că ei nu s-ar fi remarcat decît rupînd contactul cu propriul lor popor. Iar acest punct de vedere, atît de dăunător și de înjositor, era cel oficial, cel susținut de guvernul și reprezentanții influenți ai țării.

Împotriva unor credințe tot atît de false și tot atît de primejdioase au avut de luptat și istoricii de artă, ruși și sovietici. Studiile întreprinse de ei, rezultatele obținute, metoda de care s-au servit, ne pot servi și nouă de model și de îndreptar. Iată de ce consider util să le expun aci, în cîteva cuvinte, pornind de la unele articole ce mi-au fost puse la dispoziție de către Institutul Romîno-Sovietic, mai ales de la cel în care, cu atîta claritate, se puneau aceste probleme de către Alpatov, în « Sovetskoe Iskusstvo » din 22 noiembrie 1952, apoi de cel al autoarei N. N. Kovalenskaia, ce servește ca introducere la volumul, « Istoria artei ruse în prima jumătate a secolului XIX-lea» și acel despre « Căile de dezvoltare ale artei ruse din prima jumătate a secolului al XIX-lea » de A. Zotov, tipărit în « Iskusstvo » 1952, nr. 2.

Care ar fi cea mai bună metodă de a ne apropia învățătura clasicilor trecutului, de a o utiliza pentru nevoile noastre actuale? Desigur nu aceea de a-i copia în opere pretinse originale, sau aceea care s-a putut numi « metoda citatelor », de a se lua adică părți mai importante sau detalii mai mărunte, în arhitectură, în sculptură și în pictură, ori o întreagă compoziție, care apoi, să se localizeze, cum se zice la piesele de teatru, schimbîndu-se costumele sau, și mai simplu, așezîndu-se la dreapta ceea ce era la stînga și invers. Acest fel superficial, aș zice chiar necinstit de a ne servi de tradiția clasicilor, este cît se poate de dăunător. Numai apropiindu-ne de ei cu respect și înțelegere, numai studiind felul în care ei s-au format, relațiile lor cu societatea timpului, idealul lor estetic și cel de om și de cetățean, reacțiile lor la evenimentele la care au asistat sau la care au participat, vom putea să profităm de pe urma exemplului operei lor. Fost-au ei umili exponenți ai ideilor și intereselor claselor exploatatoare, fără simpatie pentru poporul, semenii lor care sufereau; fost-au ei indiferenți la acele mișcări de opoziție, cînd subterane, cînd la lumina zilei, ale celor umili și persecutați, doritori de o viață mai bună, mișcări care se constată de-a lungul secolelor; fost-au ei orbi și surzi în fața realității, imitatori servili ai unor modele de împrumut, cu ori cît talent ar fi reprodus acele modele; atunci nu merită să ne oprim asupra lor. Din trecutul îndepărtat pînă aproape în vremea noastră nu vom admira și nu ne vom opri decît asupra celor care au contribuit la progresul, nu numai al artei ca atare, dar prin artă, adică prin operele lor, la progresul ideilor democratice, participînd activ la mersul omenirii spre acel ideal care azi stă la baza statelor democrate.

Dar ce constatăm, dacă ne așezăm pe această poziție, cînd studiem arta trecutului? Că tocmai aceste însușiri ale creatorilor clasici au fost trecute cu vederea, intenționat lăsate în umbră de istoricii și de criticii de artă burghezi.

O reacție este deci necesară; altele vor fi criteriile după care vom prețui arta trecutului. Vecinii noștri sovietici au fost cei dintîi care, pornind de la acest

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

punct de vedere, au făurit metoda după care se vor studia marii maeștri ai epocilor clasice.

Dar nici acolo chestiunea aceasta n-a fost nici de tot simplă, nici de loc ușoară. Unii istorici, pornind de la ceea ce statul socialist reclamă de la artist astăzi, au crezut, nu numai drept dar indispensabil în judecarea artiștilor trecutului, să le aplice criteriile actuale. De aici nu numai indiferența, dar chiar ostilitatea față de operele cu conținut religios, ori pentru cele de caracter prea arhaic, ori pentru cele care nu răspund cu totul concepției pe care ne-o facem astăzi despre o operă realistă.

Ei uitau astfel legătura indisolubilă dintre fenomenul artistic și condițiile de viață, fazele luptei de clasă ale unui popor, porneau de la o impresie artificială și pripită, care îi împiedica să se oprească mai îndelung asupra operei analizate, să-și dea seama de intențiile mai ascunse ale unui artist, de poziția lui adesea neconformistă, de elementele de opoziție introduse conștient într-o operă, de apropierea sa de natură, deci de realitate, în momente în care ideile dominante favorizau eclectismul și idealismul, de măiestria cu care operele lui fuseseră executate, măiestrie care oricînd constituie un element pozitiv și o lecție utilă pentru posteritate.

Și ceea ce s-a întîmplat în statul vecin s-a întîmplat într-o mare măsură și la noi. Pentru a nu cădea în aceste erori trebuie să ne ferim de a confunda trecutul cu prezentul. Trebuie apoi să ne întărim în credința că fiecare personalitate din trecut trebuie supusă astăzi unei analize noi, adînci, pătrunzătoare, o analiză care să țină cît mai puțin seama de ceea ce se credea și de ceea ce se spune în manualele obișnuite de artă ale istoricilor burghezi. Supunînd pe cei mai mulți artiști din trecut unei asemenea analize vom fi surprinși să constatăm cîte trăsături noi și interesante ne apar în operele lor, în tendințele chiar ale acelor personalități pe care presupuneam că le cunoaștem. Și, bineînțeles e de recomandat să începem cu clasicii noștri. Sovieticii au făcut-o la ei cu bune rezultate. De asemenea și la noi, eu însumi am obținut lămuriri, pe care le cred juste, supunînd unui examen nou, atît singur cît și în colaborare cu membrii Institutului de istoria artei, începuturile artei noastre laice, care, sîntem siguri astăzi, are mai puține legături cu artiștii străini stabiliți la noi la începutul secolului trecut, cînd dimpotrivă aceste începuturi se pot explica foarte bine ca urmare a unei lungi și lente tendințe continuînd cu rădăcini chiar în secolul al XVII-lea. De asemenea, mișcarea artistică din preajma anului 1848 ne apare astăzi sub cu totul alt aspect, datorită studiului serios al pictorilor, care au luat parte la mișcarea revoluționară și care au adus în pictura noastră, pe de o parte portretul social, pe de alta genul peisajului. Aprofundînd apoi rolul lui Aman, lămurindu-l în lumina corespondenței sale cu contemporanii, și pe acest artist îl vedem astăzi într-o cu totul altă poziție, legat de țara noastră și de tradițiile ei, un militant în problemele estetice sănătoase ca și în cele politice, și nu un exponent al occidentului. Tot așa Grigorescu, pictor deplin format, cum o dovedește Agapia, înainte de a părăsi țara pentru a lua contact cu Apusul, căutînd în acel Apus un mediu rural care să-l inspire, subiecte din viața zilnică a țăranului și o perfecționare a tehnicii cu care să redea acele aspecte, mai tîrziu, cînd se va întoarce în țară, și nu un produs al mediului cosmopolit din Apus.

Existența noilor muzee ne îndeamnă apoi să trecem mai departe cu analiza noastră de la arta patriei, la cea din epocile mari ale trecutului. Și cu cît lărgim cercul preocupărilor noastre, cu cît ne întindem cercetările în mai variate domenii, cu atît se îmbogățește numărul descoperirilor surprinzătoare la care ajungem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cine și-ar fi închipuit cu 20—30 de ani în urmă că între arta populară și cea cultă, apropiată de popor, există atîtea legături trainice și tainice, cîte se constată astăzi? Că între țăranca care țese și brodează, între flăcăul care cioplește și sculptează lemnul, și artistul propriu-zis este un așa de strîns raport? Această constatare, astăzi de toți recunoscută ca valabilă, este una din cele mai prețioase din ultimul timp, cea care dovedește unitatea incontestabilă a tuturor manifestărilor de artă la un popor sănătos, identitatea de sensibilitate și ușurința de expresie, atît la țăranul muncitor, cît și la artistul trecut prin școli speciale.

Aceste constatări au dat prilej oamenilor de știință și criticilor de artă să studieze arta populară altfel decît cum ea fusese studiată de istoricii burghezi, să descopere în ea germenii de tendințe realiste și democratice, să ajute pe oamenii muncii, cum ne spune Alpatov, să-și construiască o cultură artistică nouă, iar guvernele, adăugăm noi, să realizeze și să organizeze acele ateliere, în care să se mențină, ba chiar să redea vigoare tradiției din care au ieșit comorile noastre de artă populară.

Cum se poate ajunge la această înțelegere mai completă a fenomenelor artistice din trecut, căci aceasta ne interesează în studiul nostru de astăzi, la acele portrete veridice ale artiștilor, și nu la cele care satisfăceau concepțiile burgheze despre rolul artistului? În primul rînd printr-o cunoaștere exactă, cît mai precisă a împrejurărilor în care acești artiști au trăit și au lucrat, a societății în mijlocul căreia și-au realizat opera; prin cunoașterea operei lor în cele mai mici amănunte, în muzee și expoziții; prin publicarea documentelor de arhivă și mai ales a corespondenței, a scrisorilor către familie și prieteni, prin examinarea declarațiilor publice, a articolelor și a memoriilor pe care unii dintre ei le-au publicat; prin editarea mai ales a jurnalelor intime, integrale, cînd sînt, dacă aceste prețioase documente n-au fost încă publicate. Așa s-a procedat în Uniunea Sovietică pentru artiști ca Rokotov și Bajenov, printre cei de la începutul secolului trecut, Kiprenski și Venețianov, Fedotov și Perov, printre cei de către mijlocul secolului, Repin, Surikov, și Serov, printre cei din a doua jumătate a secolului trecut și începutul secolului nostru. Așa trebuie să procedăm și noi, și în acest sens sînt îndreptate unele din temele înscrise în planurile Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R.

Dar nici în Uniunea Sovietică și nici la noi, acest fel științific de investigație nu se cuvine să se oprească numai la corifeii artei. Artiști de mai mică importanță au jucat uneori, în vremea lor, un rol însemnat, sau au îmbrățișat tendințe care ne sînt scumpe astăzi, dar împrejurări vitrege i-au împiedicat să le manifeste deplin. Exemplul lor ne poate fi de ajutor în aprecierea unei epoci, care altfel ne-ar apărea mai șterse, într-o lumină mai puțin clară. Sau încă, studiindu-i, vom ajunge să descoperim opere care să completeze în mod fericit o colecție într-un muzeu, o verigă ce lipsea în lanțul evoluției unui gen de artă, pe care pînă atunci am căutat-o în zadar.

Procedînd astfel, încetul cu încetul, restabilim adevărata imagine a patriei noastre, un portret veridic, în care fiecare trăsătură se bazează pe o constatare documentară, și nu pe o închipuire sau pe un fals în vederea susținerii unei teze tendențioase, cum proceda istoriografia trecută. Și ce teză găsim mai des și mai cu emfază exprimată în acea istoriografie, decît cea care proclamă lipsa de originalitate a artei noastre, afirmația că această artă n-ar fi decît ecoul artei apusene, ieșită din imitații și din împrumuturi!

Și, din acest punct de vedere, situația din Rusia nu a fost diferită de cea de la noi. Și în Rusia țaristă acest punct de vedere era curent, pornind din cercurile oficiale cele mai înalte. A trebuit ca critici și istorici cu prestigiu să

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o nege cu toată puterea talentului lor și, negînd-o, să-și ridice împotriva lor, cum s-a întîmplat cu Belinski, cu Cernîșevski și Dobroliubov și cu unii nobili progresiști, întreaga istoriografie aristocratică și oficialitatea, de care depindeau comenzile de stat, premiile și recompensele artiștilor.

Opoziția cea mai puternică și mai bine organizată împotriva oricărei idei progresiste în artă venea în primul rînd din partea Academiei. Înființată și întreținută de împărat, ea a înțeles, la rîndul ei, să favorizeze și să impună acele forme de artă care conveneau patronilor. Este adevărat că se dau acolo cunoștințe utile de desen, de perspectivă, de anatomie și de tehnica artelor, care îmbogățeau posibilitățile și perfecționau tot ceea ce constituie știința unui artist. Din acest punct de vedere, rolul Academiei nu este de neglijat. Mai mult încă, printre cei care au condus-o s-au găsit și unele spirite mai liberale, unele minți mai deschise, care au înțeles să servească și promovarea artei, nu numai pe protectorul și stăpînul Academiei. Dar, din păcate, acest rol pozitiv al «înaltei» instituții, cunoștințele pe care elevii, la început mulți recrutați printre iobagi, le dobîndeau aici, nu le serveau decît la exprimarea unor idei și sentimente ce nu puteau fi ale lor proprii, ce n-aveau nimic comun, nici cu tradiția, nici cu aspirațiile adînci ale poporului rus. Academia era mai tot timpul cu totul și cu totul în serviciul școalei neoclasice, al acelor dogme și canoane venite din Apus, care se potriveau cel mai bine cu rolul de istoriograf cu pensula sau cu dalta al faptelor reale sau presupuse ale monarhului, cu formele pompoase de preamărire în care acele fapte trebuiau redate, rol la care erau reduși artiștii.

Desigur, școala neoclasică, pe care pretindea că o servește Academia, nu excludea posibilitatea unei inspirații directe de la natură, a unui sentiment cald în fața trupului uman, a unei compoziții în care să se simtă palpitarea vieții. Dar nu spre acest fel de a înțelege neoclasicismul, apropiat de cel al maeștrilor Renașterii, se îndreptau preferințele Academiei, gustul celor pe care ea dorea să-i mulțumească. O corectitudine rece, convențională, străină de sensibilitatea rusească, era ceea ce încînta și pe academicieni și pe amatorii de atunci: subiecte mitologice sau legendare, însă luate din legendele grecilor și romanilor, o frazeologie plastică stearpă ce-și pierduse orice acțiune prin deasa repetare a aceloraşi subiecte. Cînd unul sau altul dintre membrii Academiei, pentru subiectele de concurs, și-a adus aminte că e rus și s-a gîndit la teme mai aproape de sensibilitatea elevilor, chiar la vechile legende slave, el a fost combătut cu înverșunare și redus la tăcere.

La noi, lipsiți pînă tîrziu de o școală superioară de artă cu prestigiu, căci clasa de zugrăvitură a lui Asachi, de scurtă durată, nu a avut nici pe departe influența Academiei din Petersburg, condițiile în care se dezvoltă artele în prima jumătatea secolului al XIX-lea nu sînt exact aceleași. Şi noi am avut însă să ne luptăm cu dogma școalei clasice venită din afară, cu aceleași dificultăți rezultate din opoziția ce se făcea de către guvernul țării și de către puținii oameni interesați de artă, curentelor sănătoase, bazate pe studiul și redarea realității și în legătură cu tradiția națională, așa de frumos exprimată în diversele manifestări de artă populară. A fost meritul celor trei pictori luptători în mișcarea dela 1848, Negulici, Rosenthal, Iscovescu, de a pune portretul, căci acesta este mai ales genul practicat atunci la noi, pe baze realiste, de-a căuta să introducă în operele lor nu numai înfățișarea obiectivă a unui personaj, amănuntele unui costum, exactitatea nimicurilor din găteala femeiască și chiar din cea a bărbaților, ci și analiza sufletului lor, individualitatea lor psihică și chiar acele însușiri care rezultau din condiția lor socială.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Odată obișnuiți cu acest fel de analiză a operelor mari clasice, atît cele aparținînd patrimoniului național, cît și cele din trecutele secole, rămînem uimiți de rezultatele obținute, de lumina ce se revarsă asupra locului și timpului în care acele opere au fost create. În fiecare tablou, în fiecare statuie, în fiecare construcție arhitectonică demnă de acest nume, artiștii nu ne-au lăsat numai portretul personajului portretizat, moda timpului, aspectul locuințelor în scenele de gen, ci și o documentare autentică despre felul lor de viață, adesea despre gîndurile lor, despre aspirațiile și nevoile lor zilnice și, prin aceasta, cum spune Alpatov, opera de artă capătă o forță emoțională rară, atotcuprinzătoare, la care generațiile următoare se încălzesc și vin să se instruiască.

Și ce învățături putem trage din cunoașterea vieții și a operei celor mai mulți dintre acești artiști precursori? Ce moștenire spirituală au lăsat ei, în limbajul clar de care s-au servit, fiecare după natura și exigențele artei sale, celor de după ei? Că viața le-a fost de multe ori grea, uneori insuportabilă; că pentru a putea să se manifeste cu sinceritate, să facă cunoscute ideile ce-i frămîntau, ei au trebuit să lupte, uneori fățiș, alteori cu mijloace subtile, lăturalnice, ca să nu-și atragă persecuția celor care stăpîneau statul și viața politică și socială; că oamenii muncii se uitau cu simpatie la toate încercările de opoziție; că tablourile și statuile acelora dintre ei, care se îmtemeiau pe studiul naturii, pe redarea autentică a omului, cu însușirile lui fizice și sufletești, erau cele care aveau un efect mai imediat și mai sigur asupra maselor; că cei care se menținuseră în opera lor aproape de popor, de tradiția și de aspirațiile poporului din care făceau parte, erau și cei către care mai direct și mai sigur mergea dragostea și încrederea publicului. Este motivul pentru care, ca să înțelegem importanța moștenirii artistice într-un moment dat, este necesar să ne dăm seama în ce măsură acea moștenire era sau nu în legătură cu manifestările de artă și cu aspirațiile și nevoile marelui public.

Toate aceste fenomene au fost urmărite în de aproape de către criticii progresiști ruși, încă din primele decenii ale veacului trecut, fie că ei se ocupau de literatură, fie că judecau fenomenele artistice, ori pe creatorii de artă din vremea lor. Uneori constatarea acestor adevăruri venea de la artiști înșiși, era rezultatul unei suferințe proprii, avea autenticitatea răului simțit, ca în cazul lui Bajenov, care a avut atît de luptat cu colegii săi din Academie. Alteori ea reprezenta strigătul de alarmă al unor scriitori progresiști, care-și daseră seama de dezacordul primejdios din vremea lor dintre adevăratele aspirații în materie de cultură ale poporului rus și nesocotirea tradițiilor sănătoase ale vechii arte ruse, cum și de erorile primejdioase pe care le comiteau cei care nesocoteau acele aspirații. Ca fenomen social, de o importanță capitală în istoria culturală a Rusiei, această parte activă a criticilor în determinarea curentelor sănătoase, în literatură și artă este de o valoare fundamentală.

Ceea ce surprinde, pînă la un oarecare punct, este că nevoia de reforme sociale, de îmbunătățire a situației de plîns în care se găseau șerbii, și cea de îndreptare a literaturii și artei pe drumul sănătos al realismului, merg mînă în mînă, și că o parte chiar din aristocrație este cîștigată în favoarea noilor curente.

Acțiunea acestor elemente progresiste, începută în pragul secolului al XIX-lea, se continuă de-a lungul secolului și în primele decenii ale celui următor, pînă ce guvernul putred țarist se prăbușește în urma Marii Revoluții Socialiste din Octombrie care schimbă întreaga față a culturii statului vecin. În decursul celor o sută și mai bine de ani, această acțiune adoptă însă numeroase aspecte, diferite de la o epocă la alta. De pildă, chiar atunci cînd neoclasicismul era în floare, reprezentanții tendințelor progresiste nu l-au atacat totdeauna

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fățiș, n-au tins la înlăturarea totală a elementelor neoclasice, ci numai la o îmbinare a lor cu evidente detalii realiste. Dacă cei care aparțineau curentului aristocratic retrograd nu admiteau decît neo-clasicismul copleșit de alegorii și de atribute clasice, cei care aparțineau tendințelor înaintate admiteau un gen care făcea mult mai mult loc personalității veridice umane, detaliilor din viața zilnică, expresiilor ce individualizau, erau mai sentimentali, deci mai personali. Iar mai tîrziu, cînd curentul realist făcuse progrese, dar nu încă destule, ca să preîntîmpine opoziția și intervențiile active ale partizanilor curentului idealist-eclectic, realismul în artă este legat de unii artiști de subiectele luate, nu din viață, ci de cele religioase.

Alții profită de unele idei pătrunse în estetica reprezentanților idealismului, tot atît de însemnate, însă interpretîndu-le și dezvoltîndu-le în așa fel, în cît să favorizeze punctul lor de vedere. De vreme ce neoclasicismul, așa cum îl pretindeau reprezentanții idealismului, avea rolul să înobileze omul și să-l moralizeze, adică să-i completeze educația civică și pe cea umanistică, servindu-se de subiecte luate din antichitate, ceilalți, progresiștii, trag concluzii logice din această idee și proclamă că arta nu trebuie să fie un simplu ornament, ci să aibă și un conținut ideologic. Așa încît, în acest mod, se ajungea la un rezultat pe care nu-l prevăzuseră neoclasicii: la prețuirea valorii subiectului, într-o operă de artă, subiect care putea să fie, nu numai luat din mitologie, ci și din istoria Rusiei, adică inspirat de la o tematică națională. «A sosit timpul — zice unul dintre partizanii curentului național — ca artiștii noștri să descrie în loc de distrugerea Troiei, distrugerea Novgorodului».

În toată această vreme, cum am arătat, Academia este de partea reacțiunii. Aceia dintre membrii ei, care au altfel de idei, sînt sau înlocuiți la catedrele lor, sau reduși la neputință, puși în posturi fără răsunet. Dominația ei de către curentul care pornea din jurul împăratului este cu atît mai completă și mai definitivă, cu cît din 1829 înainte, ea depinde direct de palat, adică de Ministerul Curții. Unul dintre președinții ei nu se sfiește odată să propună pentru postul de profesor, un artist fără calificare, care n-are alt merit, trebuie s-o recunoască, decît acela de a fi foarte aproape de persoana țarului. Ceea ce-i atrage din partea unui membru curajos al corpului profesoral observația că, atunci, ar fi nimerit să se numească vizitiul țarului, care-i este și mai aproape. E adevărat că acel profesor a plătit cu catedra mulțumirea de a fi dat un răspuns spiritual și drastic slugarnicului președinte al Academiei.

Practic și de lungă durată, în felul în care pictează cei mai mulți dintre cei care trec prin Academie, această influență a ei se traduce fatal printr-o supraprețuire a sculpturii și deci a desenului în detrimentul culoarei; prin excluderea aproape a acelor genuri, care nu aparțineau așa numitei arte nobile: pictura de gen, natura moartă, chiar peisajul. Este răul de care mai ales suferă arta rusă, în prima jumătate a secolului trecut.

Pentru a învinge toate aceste elemente ostile artei realiste, coalizate împotriva ei, partizanii realismului, artiști, critici și amatori, fac apel și la marii reprezentanți ai curentelor din trecut, începînd cu cele care se născuseră și se dezvoltaseră pe teritoriul Rusiei însăși. Și astfel, o cunoaștere mai temeinică a condițiilor în care ei au trăit și au lucrat a avut ca rezultat să se scoată în relief în chip lămurit lupta fără încetare de-a lungul secolelor, între curentele realiste și cele eclectic-idealiste; să se deseneze peripețiile acestei lupte și să se urmărească cum fiecare explozie puternică de realism, după observația lui Zotov, se petrece în același timp cu un nou avînt în viața socială, populară, națională.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Iar după cum s-a văzut, sper că, în cursul acestei expuneri, constatările la care au ajuns istoricii și criticii de artă sovietici ne-au ajutat și ne vor ajuta să înțelegem și să ne explicăm fenomenele similare ce au avut și au loc în arta noastră. Nu numai cele din domeniul creației, ci și, într-o atît de mare măsură, cele din domeniul judecării și prețuirii juste a creației. Dacă artiștii, pentru cultura lor generală, și chiar imediat, pentru a-și da seama de propria lor valoare, prin comparație, se cuvine să cunoască și să știe a analiza și prețui operele mari clasice, cele cu care se mîndrește arta și cultura omenirii, criticii și istoricii de artă sînt și mai mult obligați să o facă, ei care țin balanța între ce e reușit și ce nu, între ceea ce este menit să trăiască și să mulțumească generațiile viitoare, și ceea ce este destinat pieirii și uitării, chiar atunci cînd aparențele și unele împrejurări trecătoare dau iluzii asupra adevăratei valori a unor opere de artă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ȘI DOCUMENTE

CEA DE A TREIA ȘEDINȚĂ LĂRGITĂ A ETNOGRAFILOR

În luna martie a anului curent a avut loc, la sediul Institutului de istoria artei din București, cea de a treia ședință lărgită a etnografilor și a specialiștilor în artă populară.

Organizate în jurul activității Secției de artă populară a Institutului de istoria artei, aceste ședințe lărgite întrunesc odată pe an specialiști în problemele de etnografie și de artă populară din toată țara. Ele dovedesc importanța ce se acordă studiului și manifestărilor de artă populară în condițiile luptei pentru o artă legată de interesele și de năzuințele profunde ale poporului nostru.

Ședința lărgită din anul acesta s-a deosebit de cele anterioare prin conținutul ei tematic. Astfel, în timp ce prima ședință de acest fel a încercat să clarifice unele probleme teoretice, iar cea de a doua să stabilească măsura în care se aplică principiile metodologice, trecînd în revistă întreaga activitate a secției, această a treia ședință lărgită a adus în dezbatere însеși rezultatele muncii secției, supunînd discuției o serie de lucrări redactate de membrii colectivelor de cercetări științifice. Ea trebuie de asemenea privită în lumina celor cinci ani de activitate care s-au scurs de la înființarea Secției de artă populară.

Trebuie, în sfîrșit, subliniat în chip deosebit aportul adus cu acest prilej în problemele de ordin practic, cum ar fi acelea legate de organizarea muzeelor, a căror discutare a fost solicitată de Ministerul Culturii. În modul acesta ședința lărgită a răspuns la una din cele mai importante sarcini ale institutelor științifice: îmbinarea preocupărilor teoretice cu rezolvarea practică a problemelor din diferite domenii de activitate.

Această notă a caracterizat desfășurarea unei bune părți a dezbaterilor și a fost ilustrată prin însăși natura instituțiilor și întreprinderilor care au fost reprezentate la ședință.

Astfel, alături de instituțiile de stat, cum este Ministerul Culturii, și de cele științifice, cum este Institutul de folclor, au participat reprezentanți ai Muzeului satului, ai Muzeului de artă populară și Muzeului municipal din București, ai muzeelor din Sibiu și Cluj, precum și reprezentanți ai Casei centrale de creație populară, ai Direcției industriei de artă din Comitetul de stat pentru arhitectură și construcții, ai întreprinderii Decorativa și ai Uniunii artiștilor plastici. Această largă participare a unor instituții interesate în problemele valorificării practice a tezaurului nostru de artă populară, precum și a unor întreprinderi productive, al căror rost este să asigure producția unor obiecte destinate pieții care să respecte și să dezvolte pe o linie sănătoasă specificul artei noastre populare și să contribuie pe calea aceasta la educația artistică a maselor, constituie o dovadă a interesului cu care a fost primită ședința lărgită a etnografilor.

Acest interes este justificat de întreaga activitate a Secției de artă populară din cei cinci ani de existență, activitate care a cuprins toate domeniile de manifestare ale artei populare de pe teritoriul țării noastre. Cercetările secției au avut în vedere pe lîngă arta populară romînească și pe aceea a minorităților naționale. Membrii Secției au redactat 13 lucrări privind arhitectura populară din diferite regiuni; 21 de lucrări asupra portului; 5 lucrări despre țesături de împodobire a casei; 8 lucrări privind ceramica populară; 2 lucrări asupra aspectelor artistice ale uneltelor; 8 lucrări tratînd despre probleme speciale cu privire la raporturile etnografice dintre naționalitățile din țara noastră, a aspectelor sociale, economice și istorice ale fenomenelor de artă populară. Aceste aproape 60 de studii constituie un material științific și documentar prețios atît pe plan teoretic cît și pe cel al valorificării practice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Programul ședinței lărgite a cuprins trei puncte principale:

a) comunicări de lucrări originale;

b) prezentarea unor materiale sovietice de specialitate;

c) elaborarea principiilor de organizare a Muzeului etnografic din Cluj.

Comunicările au fost alese în așa fel încît să dea, pe de o parte, o imagine a activității secției și a domeniilor de artă populară pe care le cercetează, iar pe de altă parte, să constituie baza unor discuții cu privire la cîteva din cele mai importante probleme ale etnografiei. Discutarea acestor lucrări a făcut de asemenea posibilă aprecierea metodei de cercetare folosită de membrii Secției de artă populară.

În cele trei zile cît a durat ședința lărgită au fost citite comunicări cu privire la patru teme. Prima comunicare prezentată a fost cea a tov. Florea Florescu despre « Interpretarea elementelor etnografice de pe monumentul de la Adam-Clissi », în care autorul aduce o contribuție la determinarea caracterului morfologic al elementelor de cultură materială și la stabilirea analogiilor dintre elementele reprezentate pe acest monument și acelea de pe Columna lui Traian. Interpretînd diferitele piese de port, ca: opinca, ițarii și cămașa, precum și piep-tănătura specială a nodusului, autorul conchide că cele trei categorii de personaje înfățișate (luptătorii, prizonierii și refugiații) aparțin unuia și aceluiași popor.

La această concluzie autorul a fost condus și de rezultatele pe care le-a obținut comparînd costumul personajelor reprezentate cu cel existent astăzi în diferite regiuni ale țării noastre. Folosind metoda comparativă și sprijinit pe material etnografic, tov. Florea Florescu a ajuns în acest mod la concluzii diferite de cele ale cercetătorilor străini ca A. Furtwängler și C. Patsch, care aveau un punct de vedere strict arheologic și nu cunoșteau elementele etnografice locale. Discuțiile care au urmat au subliniat colaborarea rodnică dintre etnografie și arheologie într-una din chestiunile cele mai dezbătute în legătură cu monumentul de la Adam-Clissi și anume aceea a datării monumentului. Concluzia autorului în această privință, concluzie supusă discuției arheologilor care o vor confirma sau infirma, este că monumentul de la Adam-Clissi a fost construit în aceeași epocă cu Columna lui Traian. S-a remarcat apoi că ar fi posibil ca unele figuri de pe monument să aparțină altor populații decît celor dacice, ceea ce ar face ca distincțiile cu privire la apartenența etnică să fie nesigure.

Lucrarea tov. Florea Florescu este o dovadă că studiul elementelor de cultură materială poate aduce contribuții însemnate la rezolvarea problemelor de istorie și a celor relative la etnogeneza grupelor de populații.

Tov. Gh. Focșa a făcut o comunicare despre « Ornamentica în arta populară din zona etnografică a Jiului de sus ». Analizînd aspectele ornamenticii în zona menționată, autorul arată că ornamentica poate înlesni operațiunea de delimitare a zonelor etnografice — ceea ce constituie una din problemele fundamentale ale etnografiei — prin suprapunerea teritorială a formelor tipice din toate categoriile de manifestări ale artei populare: arhitectură, costum, ceramică etc. Procedînd la descrierea diferitelor motive ornamentale și la clasificarea lor, autorul a stabilit unele trăsături caracteristice ornamenticii din zona cercetată, trăsături complet deosebite de cele ale zonelor învecinate. Ornamentele adaptate formei și destinației obiectelor au o evoluție istorică ce se caracterizează prin trecerea de la elemente decorative puternic stilizate la elemente cu un caracter realist, inspirate din aspectele naturii și ale activității umane. Autorul a dat o atenție deosebită terminologiei locale, înregistrînd un număr apreciabil de numiri populare a căror analiză poate da indicații asupra schimbului și împrumutului de elemente decorative între genuri diferite de artă populară.

Participanții la discuții au remarcat bogăția materialului documentar prezentat, precum și încercarea de delimitare a unei zone etnografice ca rezultat al analizei elementelor ornamentale. Din comunicare reiese de asemenea caracterul realist al artei populare, ilustrat și prin natura terminologiei. S-a remarcat însă că autorul nu a reușit să sistematizeze suficient materialul care apare uneori încărcat de detalii nesemnificative. Zona cercetată este prezentată izolată, ruptă de zonele învecinate, autorul neinsistînd asupra interferențelor etnografice zonale. În ceea ce privește analiza estetică a ornamenticei, ea nu este întru totul satisfăcătoare, deoarece se vorbește numai de elemente decorative luate ca atare, fără a se trece la treapta superioară a aprecierii compoziției ornamentale prin care s-ar fi putut surprinde caracterul specific al artei populare din zona cercetată.

Comunicarea următoare a fost un studiu de arhitectură avînd ca temă « Locuințele țărănești de pe valea Bistriței ». Tov. Paul Stahl prezintă aspectele generale ale zonei cercetate, precum și problema organizării gospodăriei țărănești și a interiorului. Factorii care contribuie la determinarea așezării gospodăriei țărănești sînt analizați în așa fel, încît fiecare din ei: atracția străzii principale, soarele, relieful, apare ca o greutate specifică proprie. În lumina acestei analize, așezarea gospodăriei țărănești nu este întîmplătoare, ci guvernată de cîteva reguli. Analiza încăperilor de locuit a fost făcută amănunțit, indicîndu-se funcția fiecăreia în cuprinsul diferitelor tipuri de plan. Aceste

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tipuri au fost studiate în evoluția lor istorică.

Aspectele de tehnică, tipologie și ornamentică ale arhitecturii țărănești din zona cercetată sînt prezentate de tov. Paul Petrescu. Tehnica este analizată în raport cu epoca de construire a caselor și cu stadiul de dezvoltare a uneltelor. Aceste împrejurări sînt luate în considerare și în operația de stabilire a tipurilor de case. Comunicarea subliniază caracterul de uniformitate din punct de vedere arhitectonic al zonei cercetate. Însușirile estetice ale construcțiilor țărănești sînt analizate atît în ceea ce privește proporțiile, cît și din punctul de vedere al categoriilor ornamentale. Sfîrșitul comunicării a fost consacrat noilor construcții de locuințe executate de întreprinderile de stat în zona cercetată.

În cadrul discuțiilor care au urmat s-a scos în evidență faptul că autorii au folosit în acest studiu metoda statistică, atît în cercetarea de teren, cît și în elaborarea textului. Materialul bogat a fost prezentat într-o formă clară și concisă. Se consideră însă că ar fi trebuit să se întrebuințeze într-o măsură mai mare terminologia locală. De asemenea lipsește în comunicare o precizare a raporturilor dintre arhitectura zonei cercetate și cea a zonelor învecinate.

Tov. T. Bănățeanu citește lucrarea despre «Modificările portului din Oaș în perioada capitalismului». După expunerea condițiilor istorice, autorul indică o serie de trăsături caracteristice economiei țării Oașului, printre care cea mai importantă este aceea a inexistenței păstoritului. Ca o consecință, piesele de port confecționate din lînă apar tîrziu în țara Oașului. Odată cu apariția capitalismului, portul din Oaș suferă schimbări puternice. Pătrunderea produselor fabricate constituie un factor de progres care a dus la dezvoltarea artei populare. După analiza transformărilor petrecute în costumul bărbătesc și femeiesc, comunicarea se ocupă de schimbările intervenite în ornamentica și cromatica locală, subliniind că apariția mașinii de cusut și a culorilor chimice a determinat o nouă etapă în felul de a concepe și a executa elementele decorative.

Discuțiile care au urmat au avut ca temă principală problema transformărilor pe care le suferă arta populară, în momentul apariției unor produse și tehnici noi. Se observă că în tehnica nouă, mașinistă, se pot obține rezultate remarcabile în domeniul fabricării textilelor, dar aceasta nu înseamnă că se poate vorbi de un progres artistic al broderiilor. Autorul ar fi trebuit să arate care este atitudinea oășenilor față de noile produse de artă populară, aceasta pentru a se putea desprinde concepția lor actuală despre frumos. Teza despre inexistența păstoritului în Oaș este greu de susținut, deoarece o serie de fapte pledează în favoarea existenței acestei îndeletniciri. Problema influențelor străine — ungurești, slovace, rutene — ar fi trebuit precizată, pentru a nu se da loc la confuzii, mai cu seamă că această problemă este deosebit de importantă pentru un ținut de graniță cum este țara Oașului.

★

Studiile sovietice de specialitate prezentate au prilejuit o reluare a discuțiilor pe marginea celor cîteva probleme importante dezbătute, întrucît lucrările sovietice, tratînd teme de natură asemănătoare cu cele ale comunicărilor, au oferit un bogat material comparativ. S-au prezentat lucrările:

Kușner: «Granițele etnice», de către tov. Boris Zderciuc.

Beliter: «Portul Udmurților», de către tov. Emilia Ionescu.

Așcepkov: «Arhitectura populară rusească din Siberia occidentală», de către tov. Paul Petrescu.

În studiul lui Kușner este tratată pe larg problema determinării zonelor etnografice, determinare ce implică și cercetări de etnogeneză. Beliter face o temeinică expunere a evoluției istorice a costumului udmurt. Așcepkov stabilește tipurile de locuințe și ornamentația din arhitectura rusească din Siberia. Prezentarea materialelor sovietice a contribuit la cunoașterea rezultatelor obținute de etnografia sovietică.

★

În ultima parte a consfătuirii s-a adus în discuție problema elaborării principiilor de organizare a Muzeului etnografic din Cluj. Discuția a fost înscrisă pe ordinea de zi a consfătuirii în urma cererii Ministerului Culturii, reprezentat prin tov. Marin Mihalache, director general adjunct.

Din dezbateri a reieșit că în problema organizării acestui muzeu existau două păreri deosebite: una susținea ca materialul muzeului să fie organizat pe zone, cea de a doua, că organizarea trebuie făcută pe fenomene de cultură. Organizarea pe zone etnografice avea avantajul de a prezenta ansamblul modului de viață dintr-o regiune oarecare, ceea ce nu se poate obține într-o expunere pe fenomene de cultură (de pildă pe ocupații). Principala piedică pe care ar întîmpina-o însă primul sistem este aceea a greutății de a se urmări evoluția istorică a diferitelor aspecte ale tehnicii și culturii. În al doilea rînd, expunerea pe zone ar avea un caracter static și ar da o impresie de fragmentare a materialului. Pe de altă parte, organizarea pe fenomene de cultură poate să ilustreze mai bine, atît evoluția istorică cît și diferențierile regionale. Acest fel de expunere a materialului, pe fenomene de cultură,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

constituie în fond o treaptă superioară de sintetizare a materialului expus pe zone. Ţinînd seama şi de situaţia de fapt a muzeului de la Cluj, care nu are reprezentate în mod suficient toate zonele etnografice din Transilvania, consfătuirea a recomandat adoptarea sistemului de expunere pe fenomene de cultură. În acest mod, muzeul va avea un caracter unitar, înţelegerea evoluţiei istorice va fi înlesnită, iar Transilvania va avea un muzeu de ansamblu şi sinteză.

Cu dezbaterea acestei probleme, şedinţa lărgită a luat sfîrşit, după adoptarea unor concluzii, în care a fost consemnată desfăşurarea lucrărilor.

Privită în ansamblu, cea de a treia şedinţă lărgită a etnografilor s-a caracterizat prin prezentarea unui material original şi variat, bazat pe cercetări la teren în diferite regiuni ale ţării. Din lectura comunicărilor şi din discuţii a reieşit însă necesitatea unui efort mai susţinut pentru a se ajunge la îmbunătăţirea redactărilor şi la formularea unor concluzii de ordin general, mai mult decît doar la înregistrări de fapte şi clasificări de variante cum a fost uneori cazul. Din această pricină s-au resimţit şi discuţiile, ele avînd adesea un caracter restrîns, datorit faptului că de cele mai multe ori punctul de plecare nu l-au constituit problemele importante, cum ar fi cele de orientare ideologică sau cele legate de analiza metodei de cercetare, ci unele amănunte fără greutate în economia lucrărilor.

Cea de a treia şedinţă lărgită a constituit totuşi un prilej de cunoaştere a activităţii etnografice din ţara noastră, fiind în acelaşi timp o etapă pe calea ridicării nivelului ştiinţific al Secţiei de artă populară a Institutului de istoria artei.

PAUL PETRESCU

VERA MUHINA

S-a stins din viaţă la Moscova, la 8 octombrie 1953, într-al şaizecişicincilea an al existenţei sale, marea artistă — sculptor Vera Ignatievna Muhina, membră activă a Academiei de Arte din Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice, artistă a poporului şi de cinci ori laureată a premiului Stalin. Moartea ei este o pierdere grea nu numai pentru arta Uniunii Sovietice, ci pentru cea a lumii întregi.

Vera Muhina a fost o artistă excepţională, atît prin talent şi sensibilitate, atît prin cunoştinţele sale despre artă şi măiestria ei, cît şi prin concepţia sa realistă, care a imprimat operei sale o înfăţişare şi un conţinut nou.

Victoria Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie şi înfiinţarea primului stat socialist în lume creau unui artist posibilităţile şi condiţiile cele mai bune, deschizînd largi perspective dezvoltării sale. Printre pionierii artei acestei lumi noi se afla şi Vera Muhina, în plină dezvoltare a talentului şi cu entuziasmul înflăcărat al tinereţii. În focul prefacerii socialiste, Muhina şi-a întărit şi perfecţionat cunoştinţele despre artă şi şi-a revizuit şi limpezit concepţia.

În tot timpul vieţii sale, Vera Muhina a desfăşurat o uriaşă activitate artistică. Opera lăsată de ea, care formează patrimoniul posterităţii, este mărturia acestei activităţi. Dar această activitate nu se mărgineşte numai la practica de atelier. Vera Muhina, care era înzestrată şi cu o uimitoare limpezime şi putere de gîndire, a scris şi a vorbit despre artă şi problemele ei. Observaţiile sale izvorîte din experienţa dobîndită din practica artei, din cultura şi cunoştinţele sale vaste despre artă — alături de opera sculpturală — alcătuiesc o sursă de învăţăminte pentru artiştii lumii întregi.

Vera Muhina a avut şi o activitate politico-socială, contribuind la organizarea a o seamă de instituţii culturale, ştiinţifice şi de artă.

Activitatea desfăşurată de această mare artistă în cursul vieţii este un exemplu din cele mai vii de luptă încordată, dusă cu entuziasm şi dragoste, pentru arta poporului muncitor. Activitatea ei rodnică este aceea a unei eroine în artă.

Pentru a ilustra această caracteristică a personalităţii sale, vom vorbi aici despre cea mai cunoscută operă a Verei Muhina, despre «Muncitorul şi colhoznica», grupul sculptural care, în anul 1937, a încoronat pavilionul sovietic la Expoziţia internaţională din Paris. Grupul acesta, cel mai mare, cel mai important şi cel mai frumos dintre toate operele de sculptură din acea expoziţie, era o realizare nouă, atît prin conţinutul ideologic şi înfăţişarea lui, cît şi prin tehnica transpunerii lui în material durabil. Cele două figuri care-l compun, purtînd secera şi ciocanul, într-o mişcare de înaintare impetuoasă, formează o compoziţie sculpturală foarte îndrăzneaţă, avînd în vedere dimensiunile lui colosale: 17 metri înălţime şi o largă desfăşurare în aer şi pe flancuri.

Pentru executarea în material durabil a unei astfel de lucrări, exista numai posibili-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VERA I. MUHINA *Pîinea, 1950 (Galeria de artă « Tretiakov », Moscova)*

tatea turnării în bronz. Statuia n-a fost însă turnată în bronz, ci s-a găsit o tehnică nouă: grupul a fost construit din plăci de oțel cromat. În acest scop, a fost montată o uzină nouă specială, în care ingineri și lucrători au executat-o, devenind apoi specialiști într-o tehnică nouă, denumită după aceea: *tehnica statuiștilor*.

Își poate oricine da seama ce a însemnat o astfel de lucrare, care trebuia să fie montată în plăci de oțel, fiecare din ele modelată pentru cîte o părticică a grupului. Cîtă migală și precizie pentru a nu se pierde din expresia sculpturii. Se puneau apoi problemele complicate ale rezistenței grupului în sine și apoi la eventualele furtuni care ar fi bătut flancurile lui foarte largi.

Lucrarea a fost însă realizată și grupul a putut fi văzut la locul lui, în expoziție. Vera Muhina, răspunzînd unei întrebări, în timpul vizitei pe care a făcut-o în țara noastră, a spus: «Am fost eu însămi foarte impresionată cînd l-am văzut acolo sus. L-am privit îndelung; cînd soarele lucea pe cer, plăcile de oțel lustruit sclipeau în soare și aruncau mii de săgeți), ca la o mare sărbătoare a luminii. Cînd cerul era noros și furtunos, luciul negru al oțelului dramatiza fenomenul ceresc».

Desăvîrșirea acestei opere de artă, care a încununat frontalul pavilionului sovietic la Expoziția internațională din Paris și care a reprezentat cu cinste Statul Socialist în fața lumii întregi, n-a fost o sarcină ușoară.

Artista își asumase o uriașă răspundere ce nu putea fi îndeplinită, decît numai în modul eroic în care ea și-a dus acțiunea pînă la capăt. De la macheta mică de proiectare, pînă la executarea ei în acele proporții impresionante, urmărind lucrarea de transpunere în materialul durabil, în mijlocul statuiștilor, și pînă la așezarea monumentului la locul destinat, Muhina a supraveghiat munca cu perseverență, dînd lumii această măreață operă de artă a cărei valoare a fost recunoscută unanim și a făcut ca numele ei să fie cunoscut de întreaga omenire.

Trebuie puse în evidență încrederea și ajutorul ce s-a acordat Verei Muhina de către Guvernul Uniunii Sovietice și de către Partid,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ajutor fără de care nu și-ar fi putut valorifica puterea ei de creație.

Sprijinul acesta stă mărturie a dragostei și năzuinței oamenilor statului socialist pentru frumos, iar personalitatea acestei mari artiste este tocmai rodul acestei năzuințe.

Într-un articol cuprinzînd problemele creației de artă, Vera Muhina punea răscolitoare întrebări artiștilor și oamenilor de artă. Aceste ultime îndemnuri sînt moștenirea pe care o lasă și care va folosi cercetătorilor de artă.

N-aș putea încheia aceste scurte cuvinte despre arta Verei Muhina fără să amintesc și de frumoasa statuie care reprezintă pe compozitorul Ceaikovski sau pe aceea a scriitorului Maxim Gorki — cea din urmă creație a artistei.

Moartea neașteptată nu dă încă perspectiva unei înțelegeri depline a marii ei personalități. Oamenilor de știință și criticilor le revine sarcina studierii amănunțite a operelor Verei Muhina.

La moartea acestei mari deschizătoare de drumuri în arta realistă, ne reculegem în sentimentele cele mai adînci, cu admirație și cu recunoștință.

I. JALEA

B. D. GREKOV, ISTORIC DE ARTĂ

În aprilie 1952, avea loc în U.R.S.S. sărbătorirea a patruzeci și cinci de ani de activitate științifică și didactică a lui Boris Grekov, marele istoric sovietic. Din septembrie 1953, această activitate atît de rodnică s-a încheiat pentru totdeauna. Doliul suferit de știința sovietică este, fără îndoială, și un doliu al istoricilor de pretutindeni.

Nu e în gîndul nostru să încercăm a întocmi bilanțul unei trude atît de lungi, sau să-i fixăm locul în dezvoltarea științei istorice contemporane. Alții vor lămuri desigur ce e nou ca metodă și ca gîndire, ca neobișnuit de largă folosire a izvoarelor și minuțioasă critică a lor, în opere ca « Rusia Kieviană », « Țăranii în Rusia » sau masivele volume de comentarii la « Ruskaia Pravda ». Ceea ce ne propunem să urmărim e mult mai modest, și anume legăturile gîndirii istorice a lui Grekov cu problemele istoriei artei.

După cum se știe, Boris Grekov a fost, mai presus de orice, un istoric al proceselor economico-sociale, în special al acelor procese care duc la formarea și dezvoltarea raporturilor feudale în vechea Rusie. Într-o bibliografie care trece de 200 de lucrări, studii propriu-zise de istoria artei nu se găsesc. Totuși, studiul bazei economice l-a silit pe Grekov să treacă și la analiza fenomenelor de suprastructură, între care cultura deține un loc de primă importanță. Tocmai în cadrul acestei cercetări a vechii culturi rusești, Boris Grekov a atins și unele aspecte ale dezvoltării artistice a poporului rus. Deși nu e vorba de un studiu amănunțit, opiniile sale în acest domeniu interesează prin greutatea pe care le-o acordă o jumătate de veac de reflexiune istorică.

Superba serie de monumente de arhitectură și pictură, care împodobeau orașele Rusiei kieviene, e socotită de învățatul sovietic ca un indice sigur al gradului de dezvoltare socială ajuns în acea epocă, grad care nu poate fi decît rezultatul unei lungi elaborări anterioare. Lucrul, azi, ni se pare simplu și ne miră gîndul că ar fi putut fi altfel. Uităm însă că problemele esențiale ale îndepărtatei istorii rusești s-au aflat îndelung sub povara unor grave prejudecăți. Nu e mult încă de cînd statul kievian apărea ca un fel de creațiune miraculoasă a unei mîini de aventurieri normanzi, după cum podoabele artistice ale Kievului erau doar opera unor meșteri bizantini. Între cei care au luptat cu mai mult succes la doborîrea acestor prejudecăți, B. Grekov a ocupat un loc de frunte. El a ajuns să dovedească, în lumina textelor și a descoperirilor arheologice, că statul din Kiev, « formă temporară, dar foarte amplă, de unificare a neamurilor slave orientale, cu funcțiune analogă acelei a monarhiilor barbare » [1], a fost precedat de alte formațiuni statale în secolele VI—VIII. Așadar, el nu este decît rezultatul unui lung proces de dezvoltare a unei societăți. La fel, și cultura lui are origini foarte îndepărtate, legîndu-se peste veacuri, pe căi care nu au putut fi totdeauna precizate, cu străvechea cultură scitică dezvoltată pe același teritoriu. La o distanță de mai bine de 10 secole, tipul mormintelor de la Kiev sau de la Poltava rămîne, în esența lui, același cu al mormintelor scitice. De aici, din această moștenire scitică, vin pînă tîrziu unele motive ale broderiei populare rusești, ca și anumite reprezentări zoomorfe sau antropomorfe de pe vechi podoabe.

[1] « Izv. AN SSSR », s. ist. i fil., vol. IX, nr. 3, 1952.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fondului acesta de cultură, pe care l-am numi originar dacă el însuşi n-ar avea antecedentele lui, i se adaugă, în primele veacuri ale erei noastre, influenţele romane, pentru ca apoi, din veacul al VI-lea înainte, să putem constata existenţa unei culturi net caracterizate a slavilor orientali, numiţi de acum înainte anţi sau ruşi.

Ceea ce izbeşte în producţiile artistice ale epocii care începe în veacul al VI-lea, sînt îndeosebi reprezentările de capete omeneşti, care reproduc tipul ţăranului rus, şi costumul, păstrat acelaşi pînă azi în Ucraina sau Bielorusia. Calităţile de execuţie ale acestor opere dovedesc, pe lîngă un real talent, o lungă experienţă şi cunoştinţe însemnate. Acestea din urmă nu sînt numai rezultatul îndepărtatelor tradiţii culturale pe care le-am amintit. Ele se datoresc şi altor doi factori.

Societatea anţilor ruşi era o societate în plină dezvoltare. Săpăturile arheologice au arătat că avem a face cu ultimul stadiu de evoluţie al unei democraţii militare, în care producţia artizanală e bogată şi pe cale de concentrare în anumite puncte, adevărate oraşe în devenire. Astfel, săpăturile efectuate într-un cimitir de la Rostov, datînd din veacurile VII—VIII, au permis să se stabilească — după obiectele găsite în morminte — că în acea « gorodişte » existau pe atunci torcători, tîmplari, tăbăcari, topitori de metale, argintari, fierari, olari.

Pe de altă parte, epoca aceasta, care începe din veacul al VI-lea, este şi vremea cînd se poate constata un contact nemijlocit şi permanent între anţi sau ruşi şi popoarele orientale. Acest contact va îmbogăţi continuu arta rusească cu forme şi procedee tehnice noi, asimilate însă şi adaptate fondului autohton. După cum remarcă B. Grekov,« . . . n-a existat fără îndoială în Evul-Mediu, o ţară unde atîtea culturi să-şi fi exercitat influenţa. Bizanţul, popoarele Orientului şi ale Caucazului, Europa occidentală şi Scandinavia înconjurau Rusia. Ţesături persane, argintărie arabă, stofe chinezeşti, articole din Siria, ceramică din Egipt, brocarturi de la Bizanţ, săbii france se scurgeau spre ea; e de la sine înţeles că, destinate claselor avute, ele serveau în acelaşi timp şi ca modele pentru artist. Toate aceste elemente, pe care le-a topit laolaltă geniul propriu al Rusiei, au contribuit la formarea unei arte originale. Fapt incontestabil, prin care se explică continuitatea şi soliditatea tradiţiei naţionale »[1].

Acest lucru se observă cu deosebire atunci cînd perioadei de elaborare, de cristalizare a formelor, îi urmează epoca marilor realizări din cuprinsul statului kievian. Progresul relaţiilor feudale, dezvoltarea oraşelor, formarea unui stat întins şi puternic — în multe privinţe, adevărat rival al Bizanţului — au constituit condiţiile social-politice favorabile creaţiunii artistice, pe care meşterii ruşi au ştiut să le folosească. Chiar atunci cînd e vorba de artişti veniţi de la Bizanţ — artişti al căror rol Grekov nu-l contestă — şi aceştia au trebuit să se adapteze gustului şi tradiţiilor locului. Apare astfel netă legătura dintre cele mai vechi construcţii în lemn şi noua arhitectură în piatră — de pildă, numărul mare al cupolelor, ajungînd pînă la 25, ca la biserica « Zeciuielii » din Kiev, lucru nemaiîntîlnit nici la Bizanţ şi nici în Occident — sau, în pictură, libertatea cu care meşterii ruşi ştiau să-şi interpreteze modelele, cum e cazul atît de semnificativ al sfîntului Niculae Thaumaturgul, care devine, la sfînta Sofia din Kiev, un adevărat rus tipic.

Această libertate a artistului faţă de modelele sale ne explică cum elementele împrumutate din atîtea direcţii — de la bizantini, din arta sassanidă, din Armenia sau din arta romanică — în loc să dea un amestec heteroclit, izbutesc să se contopească într-un ansamblu unitar şi original, cum e arta arhitecţilor, pictorilor sau iconarilor ruşi. Chestiune de gust în alegerea elementelor, împrumutate desigur, şi chestiune de talent în îmbinarea lor. Dar, în acelaşi timp, lucrul se explică şi prin existenţa unei lungi tradiţii anterioare, tradiţie de cultură şi de tehnică totdeodată, care face ca artistul rus să împrumute oarecum ca un cunoscător, şi nu ca un om venit pentru prima oară în contact cu arta adevărată. Dealtminteri, din veacul al IX-lea, faima meşterilor ruşi ajunsese departe, iar în veacul al X-lea, tratatul lui Theofil privind tehnica diferitelor meşteşuguri de artă aşează Rusia în rîndul al doilea, după Bizanţ şi înaintea arabilor sau a ţărilor apusului.

În fond, poate că ceea ce domină acest proces de asimilare a elementelor străine şi de creare a unei sinteze originale e o imensă nevoie a artiştilor Rusiei kieviene de a fi ei înşişi. Fenomenul, de altminteri, nu e întîmplător şi nu se observă numai în artă. Grekov îl urmăreşte şi în alte domenii, unde rezultatele sînt aceleaşi. Aşa, de pildă, e cazul religiei, primite de la greci în urma unei competiţii cu biserica romană, dar unde se ajunge la un creştinism, care nu e nici acel bizantin şi nici acel roman, ci unul rusesc; aşa e cazul organizării bisericii, unde dintr-un simplu scaun metropolitan al patriarhiei Constantinopolului, se ajunge grabnic la o biserică naţională rusească; la fel în cultura literară, unde dacă ruşii au fost elevii bizantinilor în

[1] B. Grekov, Cultura Rusiei kieviene. Moscova, 1947, p. 67—68.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

multe privințe și au învățat de la aceștia, între altele, cunoașterea diferitelor genuri literare, atunci cînd le pun în practică dau opere care poartă pecetea originală a culturii rusești.

De altminteri, și aici regăsim aceeași puternică legătură cu tradiția. « Limba în care e scrisă cea mai puternică operă a vechii noastre literaturi, « Cîntecul oastei lui Igor », — spune Grekov — își are rădăcinile adînc înfipte în poezia populară orală, din care autorul împrumută imagini, epitete și metafore admirabile »[1]. Regăsirea acelorași tendințe în diferitele domenii ale vechii culturi rusești este ea însăși dovadă de organicitatea acestei culturi, a permeabilității și, în același timp, a atitudinii critice față de influențele din afară.

Unul dintre elementele care nu trebuie trecute cu vederea cînd e vorba de fenomenul artistic rusesc în epoca kieviană este și rolul statului, al prințului, în această eflorescență. Întemeierea unui stat puternic fusese pentru oamenii vremii « încoronarea marilor eforturi ale generațiilor anterioare »[2]. « Povestea anilor trecuți » este străbătută în întregime de ideea că « sarcina esențială a deținătorilor puterii este asigurarea unității statului »[3]. Poporul, care va rămînea după apusul Kievului cu « nostalgia unității pierdute », — după cum se vede din folclor, « unde se păstrează pînă în zilele noastre amintirea acelei strălucite epoci »[4] — cooperează la această mare acțiune colectivă, condusă de prinți. În acest cadru, în care însăși canonizările de sfinți se fac, după expresia lui Golubinski adoptată de Grekov, « pentru motive politice care nu au nimic a face cu religia »[5], nu e de mirare că arta are și un rost politic. De aceea, Grekov vorbește de statul « care rîvnește să facă Kievul tot atît de frumos ca și Constantinopolul, să înalțe o sfîntă Sofie în toate marile orașe rusești și mai cu seamă în capitală; să dea rușilor, prin măreția și splendoarea edificiilor metropolei, conștiința de a fi un mare popor și un mare stat »[6].

Spuneam, la începutul acestei note, că, după Grekov, înflorirea artistică a Rusiei kieviene poate singură servi ca indice al dezvoltării forțelor sociale în acea epocă. Se poate spune, însă, și invers, anume că cercetarea diferitelor urme ale culturii materiale și ale literaturii epocii kieviene « arată că era cu totul natural ca în veacurile X și XI să fi existat în capitala și în diferitele orașe ale Rusiei, construcții mărețe, arhitecți eminenți și minunați artiști »[7]. Este, fără îndoială, unul dintre meritele vastei opere a lui Grekov, de a ne fi ușurat înțelegerea acestui lucru.

M. BERZA

DATE NECUNOSCUTE DESPRE UN CENTRU DE OLARI DIN OCNA SIBIULUI

Existența centrului ceramic de la Ocna Sibiului a fost ignorată de către cercetători pînă în prezent. De altfel, în aceeași situație se află — din acest punct de vedere — și alte centre de olărie, vechi, din sudul Ardealului (din zonele Tîrnavelor, Țării Oltului, Văii Hîrtibaciului și Sibiului) cum ar fi de pildă centrele de ceramică din Chirpăr, Marpod, Nemșa, Drăușeni, Porumbacul de sus etc., care, în cel mai bun caz, au fost doar amintite în unele scrieri.

Descoperirea unei serii de produse ceramice la Ocna Sibiului, precum și a unor documente inedite privitoare la breasla olarilor din această localitate, are o deosebită importanță. Aceste materiale, întregite cu unele observații la fața locului, oferă o imagine destul de completă asupra ceramicii de la Ocna Sibiului din ultimii 200 de ani, adică asupra dezvoltării sale din a doua parte a epocii feudale pînă către sfîrșitul capitalismului, cînd se și stinge acest meșteșug. Evoluția centrului de olărie de la Ocna Sibiului este caracteristică pentru istoria ceramicii ardelene, marcînd o creștere și o extindere a ceramicii ungurești în dauna celei săsești din regiune, căreia — pînă la urmă — îi și ia locul. Desființarea oficială a breslelor, în anul 1872, nu face decît să întregească acest proces.

Cunoașterea acestui centru de ceramică poate fi considerată așadar o contribuție la istoria meșteșugului și artei olăritului din sudul Ardealului.

---

[1] B. Grekov, Cultura Rusiei kieviene. Moscova, 1947, p. 52
[2] Ibidem, p. 117.
[3] Ibidem, p. 125.
[4] Ibidem, p. 132—133.
[5] Ibidem, p. 52.
[6] Ibidem, p. 8.
[7] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

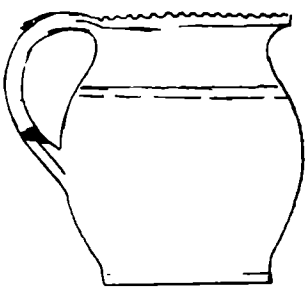
Locuitorii din Ocna Sibiului (în trecut orășel cu circa 4000 de locuitori, ținînd de Comitatul Alba de jos, dintre care în 1909. 2642 erau romîni, 1918 unguri și 54 germani)[1] se ocupau din vechime cu olăritul. Pe la mijlocul secolului al XVIII-lea acest meșteșug se dezvoltase atît de mult, încît la 1764,[2] olarii din Sibiu se plîngeau de concurența olarilor din Ocna Sibiului. Ei cer chiar în 1768[3] ca să se interzică olarilor din Ocna desfacerea produselor lor în tîrgul Sibiului.

Din această vreme s-au păstrat cele mai vechi date referitoare la breasla olarilor din Ocna Sibiului, cuprinse în « Constitutio nobilis contubernii figulorum Vizaknaensium per Amplissimum Localem Magistratum. Die 26 mensis Martii A. 1768 confirmata et extradata »[4].

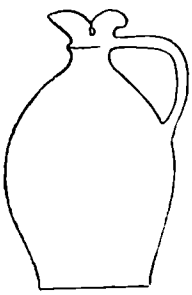
se datorește lui Iosephus Timar « Ordinatium oppidi Notarium », adică notarului orașului Ocna Sibiului din acea vreme.

Trebuie să menționăm că în acest regulament din anul 1768 se află și lista meșterilor olari — 27 la număr, din care 5 cu nume de origină germană, iar restul cu nume ungurești.

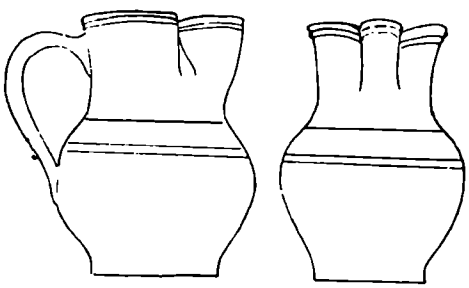
Regulamentul începe prin formula jurămîntului membrilor breslei. Apoi, în primele 6 articole se arată îndatoririle și drepturile meșterilor, iar în alte 7 articole sînt reglementate raporturile de muncă dintre meșteri pe de o parte, ucenici și calfe pe de altă parte. Tot aici este specificată amănunțit și producția zilnică ce i se pretindea în mod obligatoriu unui angajat. Norma zilnică era stabilită printr-un număr de produse, pe tipuri, ce tre-



Cană pentru fiert lapte



Ulcior roșu pentru apă



Cănuță pentru apă și vin

Ocna Sibiului, ca centru de olari, este menționată doar pe scurt, în unele scrieri ale vremii. Astfel, K. G. Windisch scria în 1790: « Locuitorii din Ocna Sibiului ... se ocupă în afară de agricultură, îndeosebi cu olăritul »[5]. La fel, I. L. Marienburg, la 1813: « Locuitorii din Ocna Sibiului trăiesc în bună parte de pe urma olăritului »[6]. Interesantă este mențiunea lui Stephan Keess, care, la 1824, confirmă că « în Ocna Sibiului se produc tigăi de topit pentru meșterii aurari și argintari, făcute din lut special de la Ocna Sibiului amestecat cu lut adus de la Brașov »[7].

Regulamentul breslei olarilor din Ocna Sibiului, de la 1768[8], cu titlul în limba latină așa cum l-am redat noi, a fost redactat în limba maghiară. Scrierea caligrafică a regulamentului

buiau lucrate. De exemplu « 30 vedres fazék » (30 oale de mărimea unei găleți de 10 litri de grîu) sau « 15 vékas fazék » (15 oale de mărimea unui duble de grîu) etc. Alte norme zilnice se stabileau după prețul diferitelor produse. Astfel: « 40 sustakos fazék » 40 oale al căror preț per bucată era de 6 cruceri), sau « 50 Két paltnás fazék » (50 oale cu prețul de 2 groși per bucată), sau « 70 paltrás fazék » (70 oale a 1 groș bucata), sau « 80 Krajcáras fazék » (80 oale, cu prețul a 1 creițar bucata), sau « 90 fél poltrás fazék » (90 oale cu prețul de 0,50 groși bucata). Mai departe: 15 tigăi cu 3 picioare cu capac cu toartă sau 40 oale pentru fiert mămăligă cu prețul de 1 groș bucata, sau 50 plăci de sobă de teracotă mari pentru colț, sau 70 cahle drepte etc.

---

[1] Nicolae Mazere, Supliment la harta etnografică a Transilvaniei. Iași, 1909, p. 17.

[2] Vezi în « Arhivele Statului Sibiu », Hermannstädter Magistratsprotokoll, ședința din 27 aprilie 1764.

[3] Hermannstädter Magistratsprotokoll, 1768.

[4] Acest regulament referitor la organizarea și funcționarea breslei olarilor din Ocna Sibiului este înscris în cartea breslei, întocmită în 1816 și pe care am descoperit-o în octombrie 1953, la fostul meșter olar Komarik, de 70 de ani, din Ocna Sibiului, str. Nouă nr. 14.

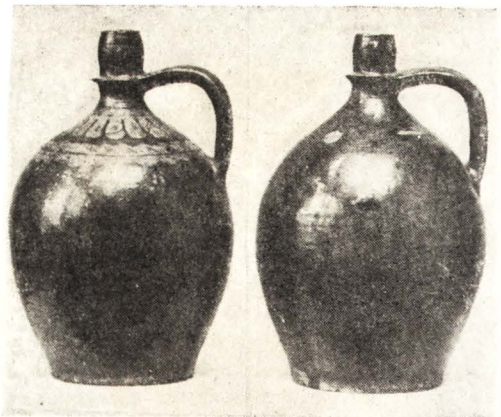
[5] K. G. Windisch, Geographie des Grossfürstentums Siebenbürgen. Pressburg, 1790, p. 167.

[6] I. L. Marienburg, Geographie des Grossfürstentums Siebenbürgen. Sibiu, 1813, p. 253—254.

[7] Stephan Keess, Darstellung des Fabriks-und Gewerbewesens im Osterreichischen Kaiserstaat. Viena, 1824, ed. a II-a, vol. 2, p. 813.

[8] Textul Regulamentului, în primele pagini ale cărții breslei olarilor (un volum gros, în folio, cuprinzînd date asupra olarilor din Ocna Sibiului de la 1764 pînă în anul 1913).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ulcioare smălțuite pentru apă

În 1816, regulamentul breslei olarilor din Ocna Sibiului a fost întregit cu mai multe articole. Între acestea, demnă de relevat este hotărîrea care prevede că fiecare maistru, care pleacă cu marfă prin tîrguri, trebuie să se prezinte în prealabil la șeful breslei, iar la înapoiere este obligat a comunica acestuia constatările făcute cu această ocazie referitor la vînzarea oalelor în tîrguri.

O hotărîre a adunării generale a breslei din 1857 interzice lucrătorilor (calfe) ca, după împlinirea normei zilnice, să se ducă și să lucreze la alți meșteri pentru o plată mai bună. Pentru încălcarea acestei hotărîri, lucrătorul va plăti breslei — drept pedeapsă — 3 florini, iar meșterul care l-a folosit 6 florini.

Numeroase hotărîri de acest fel, date de către adunarea breslei, pe lîngă faptul că ea cuprinde listele anuale ale meșterilor olari pînă în anul 1913, fac ca valoarea documentară a cărții de breaslă de la Ocna Sibiului, să fie deosebit de importantă. Pentru anul 1811 sînt menționați nominal 28 de meșteri, iar pentru anul 1821 un număr de 43 de meșteri, număr care se menține cu mici diferențe pînă în 1878, pentru ca apoi să scadă.

Conducerea breslei consta din: șeful breslei («atyamester»), ajutat de un «látómester» care controla calitatea produselor, precum și de «jegyzö», adică secretarul breslei.

Căni pentru vin

După primul război mondial, în Ocna Sibiului au mai lucrat numai 5 meșteri. Ultimul meșter olar, (astăzi de 70 de ani) la care am găsit și cartea de breaslă, precum și numeroase vase, s-a lăsat de meserie în 1938.

Olarii din Ocna Sibiului au dat, aproape exclusiv, produse de olărie de întrebuințare casnică, ce nu sînt lipsite însă de calități artistice, manifestate în primul rînd printr-o mare varietate de forme.

Felul în care au fost lucrate aceste vase este diferit, tocmai pentru a răspunde diverselor nevoi practice. Astfel, avem vase fie nesmălțuite fie smălțuite pe una sau pe ambele fețe. În sfîrșit, unele sînt lucrate pentru a fi folosite și a rezista la gătitul la foc, iar altele numai pentru păstrat alimentele la rece.

Caracteristic pentru producția de vase a olarilor din Ocna Sibiului este faptul că ei s-au orientat după cererile pieței din această parte a țării, producînd forme și tipuri de vase corespunzătoare gustului și nevoilor celor trei naționalități conlocuitoare — romîni, sași și unguri. S-ar putea afirma chiar, că pe măsură ce piața lor de desfacere se lărgea, procesul de adaptare se intensifica și el. Aceasta se poate deduce din cunoașterea produselor respective, precum și din afirmațiile bătrînului olar, care afirmă că satele romînești de la poalele munților Sibiului (Rășinari, Poplaca, Gura Rîului, Orlat etc.) cereau anumite forme de vase, uneori chiar un anumit sat prefera o anumită formă de vas (de pildă cei din Orlat cereau ulcioare roșii cu gura bilobată și cu zdrăngănele, cei din Rășinari oale crestate pentru fiert, cei din Gura Rîului căni albe pentru pomeni etc.).

Este greu de spus astăzi care forme sînt romînești, care săsești și care ungurești. Fără îndoială însă că o bună parte din produse sînt forme vechi, lucrate de-a lungul celor 200 de ani sau și mai înainte. Desigur că breasla olarilor a avut și în această privință un cuvînt de spus, ea urmărind — cu amănuntul — prin șeful adjunct al breaslei, calitatea produselor. Adaptarea producției la cererile localnicilor s-a făcut în mod sistematic, treptat, în cadrul luptei pentru dobîndirea de noi piețe de desfacere, în concurență cu olarii sași și cu cei romîni.

Dintre produsele găsite de noi la Ocna Sibiului, prezentăm cîteva mai caracteristice, care au fost lucrate între anii 1895—1938.

a. Ulcioarele

Cele mai des cerute erau ulcioarele roșii pentru apă. Sînt două forme mai frecvente: ulcioare cu gura bilobată și smălțuite, cu toartă avînd decorații făcute din angobă albă pe gît și la partea superioară, de diferite mărimi, de la unu pînă la cinci litri apoi ulcioare roșii pentru apă, cu gura rotundă, de asemenea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

smălțuită, iar partea superioară decorată cu angobă albă.

Ulcioarele mari de 10 litri sînt smălțuite în culoare castaniu închis, cu gura rotundă, unele avînd pe gît și pe partea superioară a vasului ornamente cu angobă albă.

b. Cănile

Cănile au diferite mărimi și întrebuințări. Există căni mari folosite pentru dus apa, smălțuite în verde, cu gura largă și buza răsfrîntă, cu toartă cu țîță, cu capacitatea de circa 6 litri. Cănile cu cioc pentru vin, smălțuite în verde, cu toartă și năsturaș aplicat, sînt înalte de 16—22 cm.

Mai caracteristice socotim a fi cănuțele pentru apă și vin, cu cioc și toartă cu năsturași, smălțuite, colorate verde închis, înalte de 10—14 cm.

c. Ploștile

Am găsit o singură ploscă. Mare, smălțuită galben-cafeniu, de peste 20 cm diametru, turtită, parcă ar fi alcătuită din două blide lipite, de formă rotundă, care poate fi purtată într-o plasă de curele împletite.

d. Oale

Oalele au mărimi și forme diferite. Unele sînt lucrate din pămînt nisipos, iar fundul ca și pereții vasului au aceeași grosime, pentru a fi întrebuințate la fiertul bucatelor; altele sînt lucrate din argilă inferioară, numai pentru a ține lichide reci în ele.

Din prima categorie fac parte «oalele pentru mămăligă», smălțuite pe dinăuntru în negru castaniu de mărimi diferite.

Oalele numite «crestate» sînt și ele rezistente la foc, au un smalț subțire, verzui pe dinăuntru. Diferența față de primele constă în silueta lor ceva mai rotundă și în faptul că buza este ceva mai puțin răsfrîntă, avînd pe margine crestături făcute cu un instrument de lemn rotund cu șănțulețe.

În sfîrșit, trebuie amintite oalele pentru fiert varză, mari de 8-10 litri, cu două toarte, smălțuite pe dinăuntru.

e. Blide și farfurii

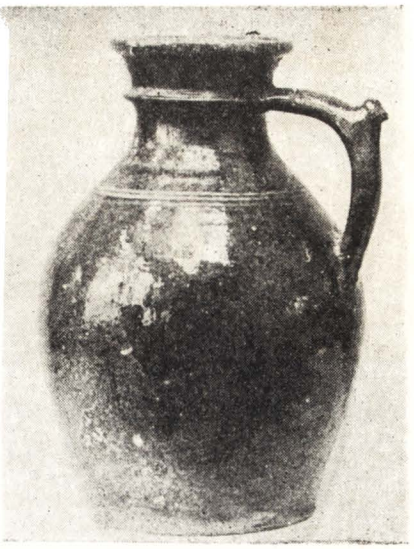
Blidele sînt adînci, cu marginea lăsată drept în jos, urmînd apoi al doilea plan oblic. Sînt smălțuite pe dinăuntru, de obicei în verde. Diferite ca mărimi.

Farfuriile au gura mai largă, destul de adîncă (4—5 cm), lucrate gros de 7—8 mm, pentru a fi rezistente; sînt smălțuite cu castaniu sau verde închis peste care sînt făcute decorații neregulate cu verde deschis.

f. Produse diferite

Sînt foarte numeroase, pentru a corespunde cît mai multor nevoi casnice;

Vase pentru bătut laptele și ales untul, de formă bitronconică, smălțuite castaniu închis,



Cană pentru apă

cu două brațe pentru purtat, înalte de peste 55 cm, avînd jos o pipă de scurgere;

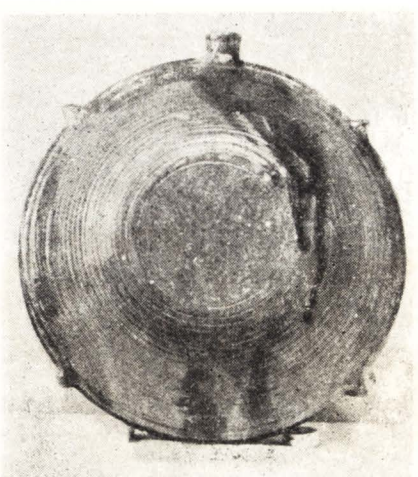
Tăvi pentru friptură, de format semicilindric și toartă la un capăt, smălțuite negru-castaniu; lungi de circa 25—30 cm;

Pîlnii emisferice pentru butoaiele de vin, smălțuite în interior galben-cafeniu;

Pipe sau dopuri, de formă tronconică, cu găuri la bază, folosite pentru butoaiele de must în fermentație; sînt nesmălțuite, înalte de 20 cm.

Ornamentica vaselor produse la Ocna Sibiului, ca la toate produsele ceramice de uz casnic, este simplă. Ea este — de obicei obținută fie prin aplicarea unei angobe albe pe fondul roșu al oalelor (angobă ce se aplică în acest caz cu mîna pe oala crudă), fie prin smălțuire, fie prin niște brîuri săpate, în forma

Ploscă



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unor pîrîiaşe orizontale, obţinute prin zgîrierea suprafeţei cu un vîrf de lemn ascuţit. Tot ca un element decorativ poate fi considerat năsturelul aplicat sus pe toartă, la căni.

Culorile smalţului, în trecut, erau mai ales galben, alb şi albastru, iar în timpul din urmă aproape exclusiv verde închis, castaniu şi mai rar negru.

Fiind vorba de produse de uz casnic, exemplarele păstrate nu au o vechime prea mare. Datorită datelor din manuscrisul breslei, se poate deduce însă că multe din formele de oale şi căni sînt vechi. Dintre produsele care nu s'au mai lucrat în ultimii zeci de ani, amintim cahlele şi vasele de topit metale. Formele mai recente, sînt acelea care imită produsele din metal, făcute de fabrici pentru uzul casnic (tipsii, tăvi pentru friptură etc.), precum şi acelea menite să înlocuiască unele produse din lemn.

Cu privire la materialele şi tehnica de lucru a olarilor de la Ocna Sibiului, menţionăm doar cîteva aspecte. Lutul folosit pentru vasele de păstrat lichidele la rece era luat din « pîrîul Rezii » şi avea o culoare galbenă; cel pentru oalele de fiert era un pămînt nisipos de culoare roşcată, se scotea din partea hotarului dintre băi şi gară şi era mai greu de prelucrat; în sfîrşit, pentru angobă se folosea humă albă, adusă din « pîrîul Topărcioarei ». Pentru angoba albă se mai aducea pămînt alb şi de la Cristian. Pămîntul se scotea mai ales vara şi se lăsa cît mai mult să stea ca « să se dospească ».

Pentru smalţ, olarii cumpărau oxid metalic de la Baia Mare, de la minele de aur. Îl pisau, făcînd un praf fin de culoare galbenă, cu ajutorul rîşniţei de piatră; îl amestecau apoi cu nisip alb (la o măsură de smalţ, una şi jumătate de nisip alb). La 15 măsuri din acest amestec, se punea o măsură de praf de aramă, ars. Smalţul se turna cu lingura, iar pentru a fi mai bine întins şi pentru decorări se foloseau pensule de păr.

În ceea ce priveşte cuptoarele, după informaţiile căpătate, ele au fost de două feluri: *a*) cuptoare tronconice, zidite direct pe pămînt, avînd vatra în formă de cerc, cu două guri, una în faţă şi alta în spate, avînd o capacitate medie de 200—250 vase; *b* cuptoare moderne, mari de 600—700 vase, ca acela care se păstrează şi astăzi, cu vatra de formă pătrată, înalt de 4,50 m de la curbura coşului pînă la vatră, cu două guri în faţă etc.

Desfacerea produselor olarilor din Ocna Sibiului, în trecut, s'a extins ca zonă din spre Ocna spre Sibiu şi mai departe — spre sud-vest — către Cristian şi Săliişte pînă la Poiana Sibiului, iar spre sud pînă la Boiţa şi Tălmaciu către Turnul Roşu, apoi spre sud-est către Făgăraş pînă la comuna Porumbace.

Această extindere nu a fost întîmplătoare. Ea se explică prin dezvoltarea istorico-economică a regiunii Sibiului, în perioada trecerii de la feudalism la capitalism, cînd olarii saşi părăsesc această meserie, luîndu-le locul olarii din Ocna Sibiului, mai ales după ce — prin desfiinţarea breslelor — au fost suprimate privilegiile acestora. În lupta pentru cucerirea pieţelor, olarii din Ocna Sibiului s'au adaptat continuu specificului etnic al regiunii, ţinînd seama de cererile populaţiei respective, de gusturile şi tradiţiile ei, pe de o parte, iar pe de altă parte folosind în numeroasele ateliere ale acestui centru mîna de lucru de origine germană şi romînă.

Menţinerea centrului ceramic de la Ocna Sibiului pînă tîrziu se datoreşte dezvoltării şi adaptării sale progresive la cerinţele practice ale vieţii gospodăreşti, dovedită prin crearea acelor forme care imită produsele metalice de fabrică.

Studierea centrului ceramic de la Ocna Sibiului, alături de alte centre puţin cunoscute din sudul Ardealului, pe baza cercetărilor pe teren şi a materialelor şi documentelor strînse de Muzeul Brukenthal din Sibiu, poate însemna — în viitor — o contribuţie la studiul ceramicii populare din ţara noastră.

CORNEL IRIMIE şi IULIU BIELZ

ELEMENTE DE ARHITECTURĂ ŞI DECORATIVE DE PE VALEA CAŞINULUI

În planul de activitate al Institutului de istoria artei a fost prevăzută chiar de la înfiinţarea sa, în anul 1949, cercetarea artei populare a minorităţilor naţionale. În cadrul acestui plan s'a cercetat în mod sistematic arta populară maghiară, săsească şi huţulă.

În cursul anului 1952, subcolectivul de artă populară din Cluj a studiat arta populară de pe Valea Caşinului. Rezultatele acestei cercetări s'au soldat cu un bogat material ilustrativ, privind diferitele aspecte ale artei populare. Deosebit de interesant este însă materialul privind arhitectura şi elementele decorative în lemn, din care vom reproduce o parte.

Arhitectura de pe Valea Caşinului se caracterizează printr'o unitate de stil bine definită. De la casele de locuit pînă la construcţiile anexe (şuri, grajduri) şi instalaţii industriale

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

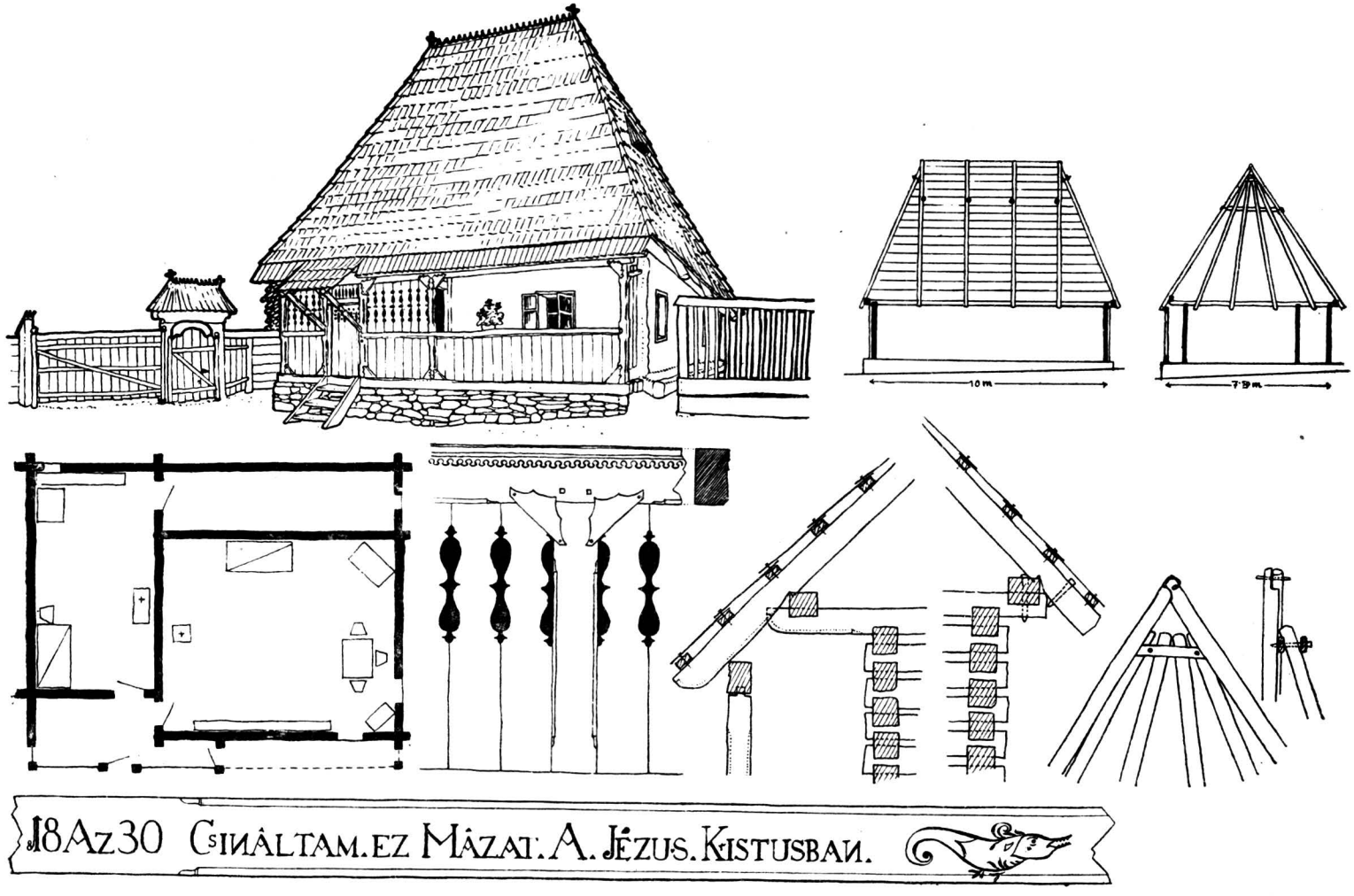


Fig. 1. — Casă secuiască din Valea Caşinului cu diferitele ei elemente constitutive

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

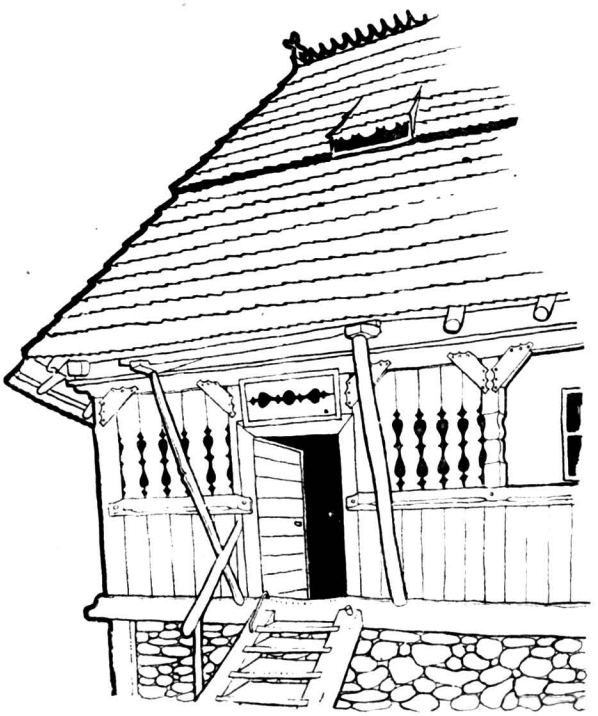


Fig. 2. — Detaliu de casă cu prispă închisă. Penele dintre stîlpi și grindă îmbinate artistic

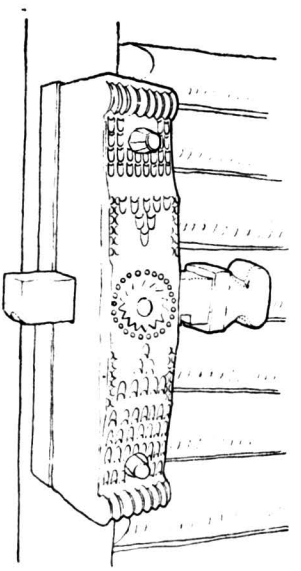


Fig. 4. — Încuietoare de casă din lemn cu ornamente crestate

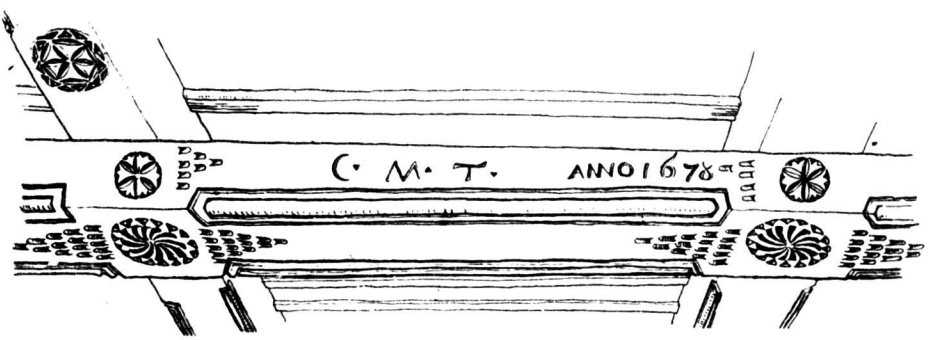


Fig. 3. — Grindă de casă din Valea Cașinului, datată 1678 și frumos decorată

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

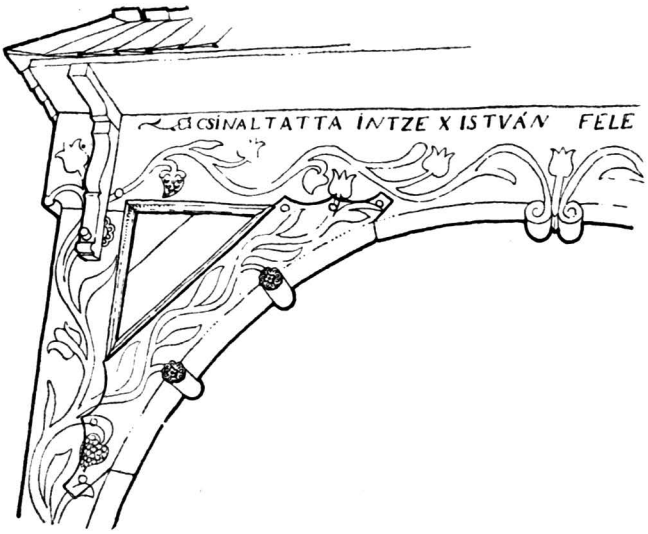


Fig. 5. — Fragment de poartă cu inscripţie din anul 1813 proprietatea Incse Denes din com. Menosag

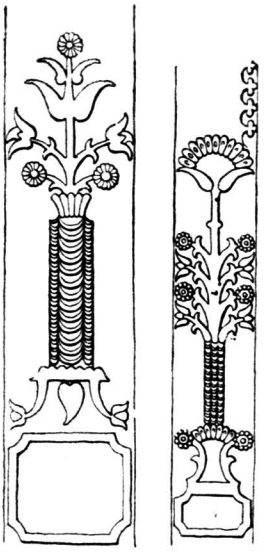


Fig. 6. — Decoraţii pe stîlpi de poartă

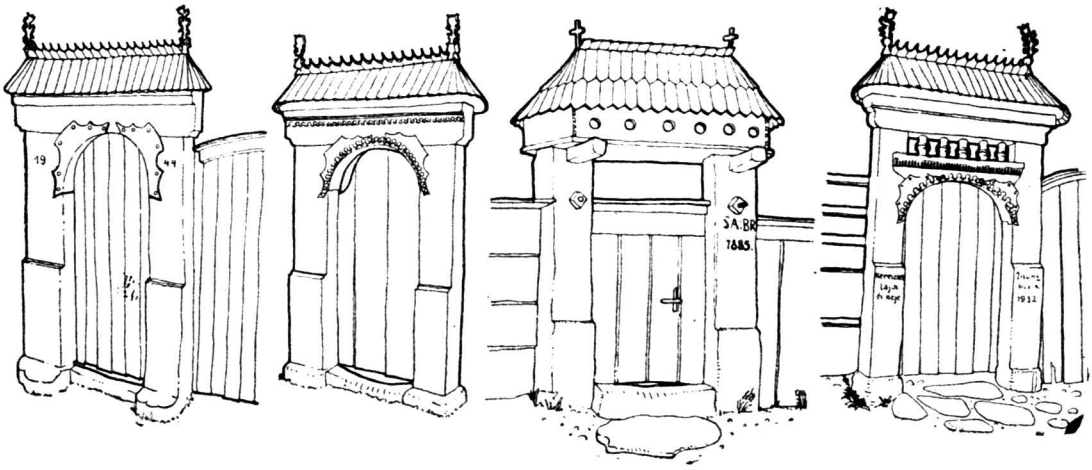


Fig. 7. — Porţi de curte; Elemente decorative pentru acoperiş de poartă

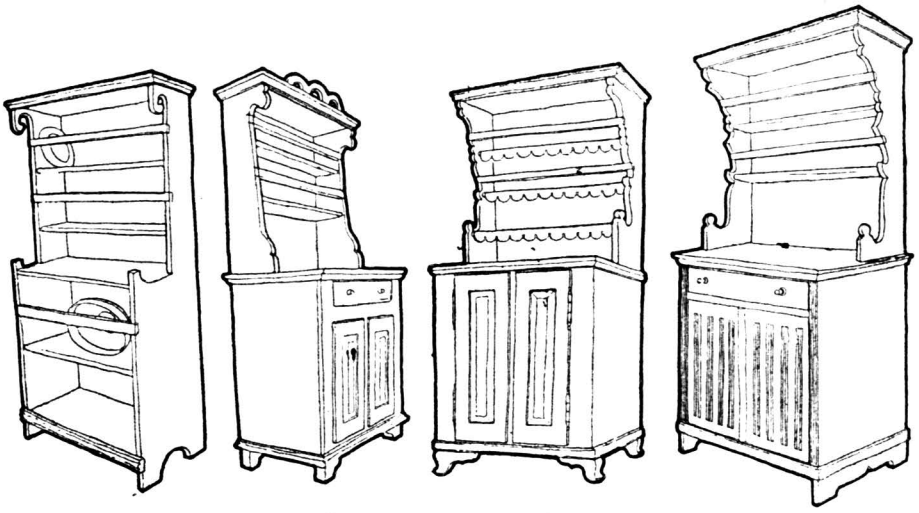


Fig. 8. — Dulapuri cu elemente decorative variate

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

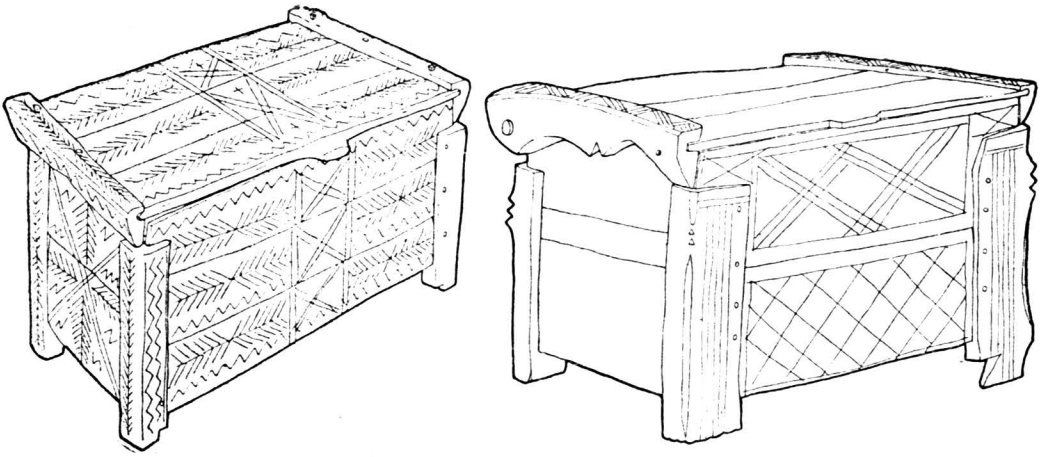


Fig. 9. — Lăzi de zestre cu ornamente geometrice, asemănătoare cu cele romînești

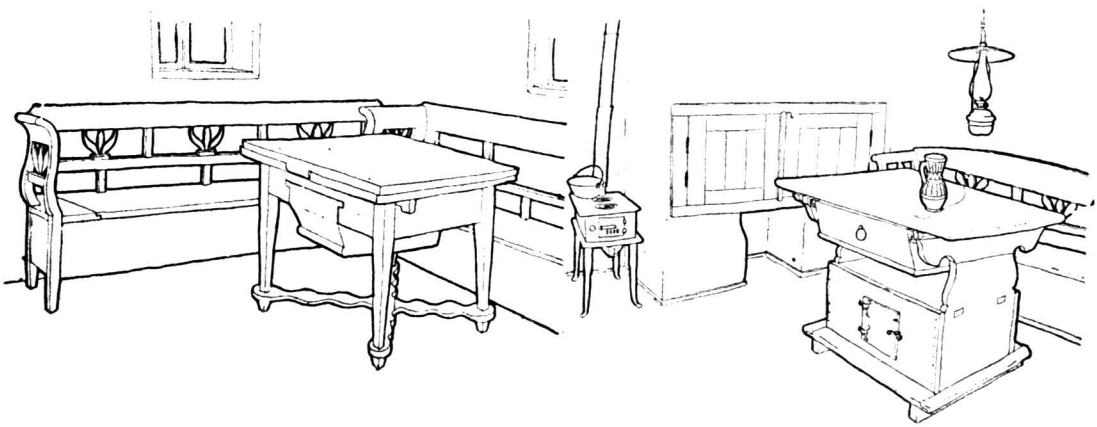


Fig. 11. — Colțuri de interioare

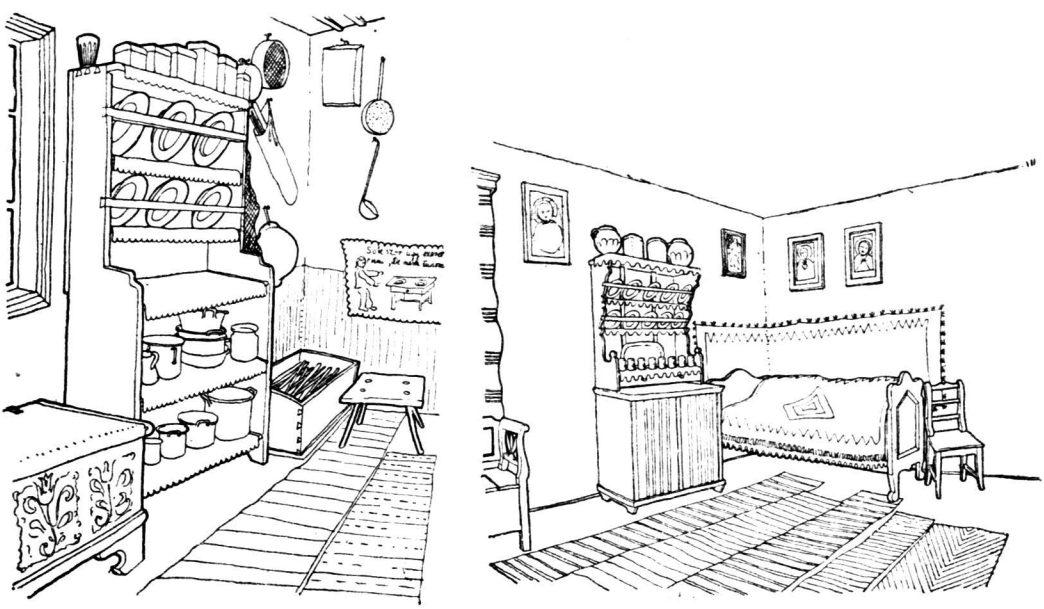


Fig. 12. — Colț de bucătărie; Colț de interior

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 10

Lăzi de zestre decorate cu motive vegetale

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

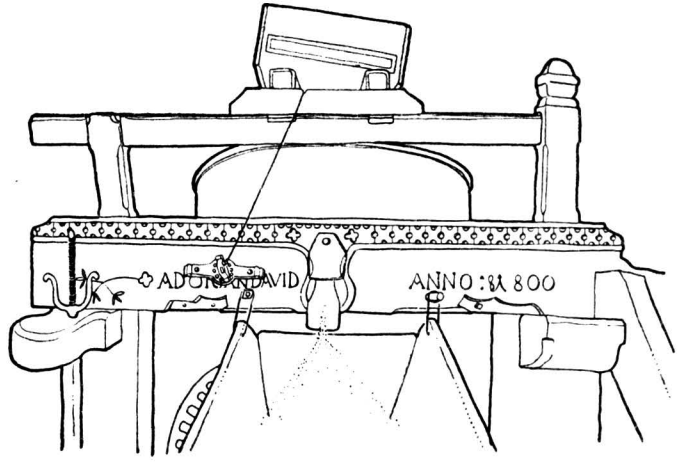


Fig. 13. — Elemente decorative de la o moară datată 1800

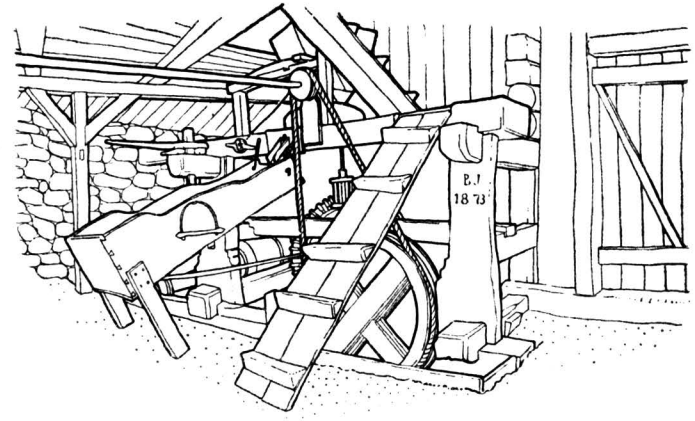


Fig. 14 — Instalația unei mori cu joagăr

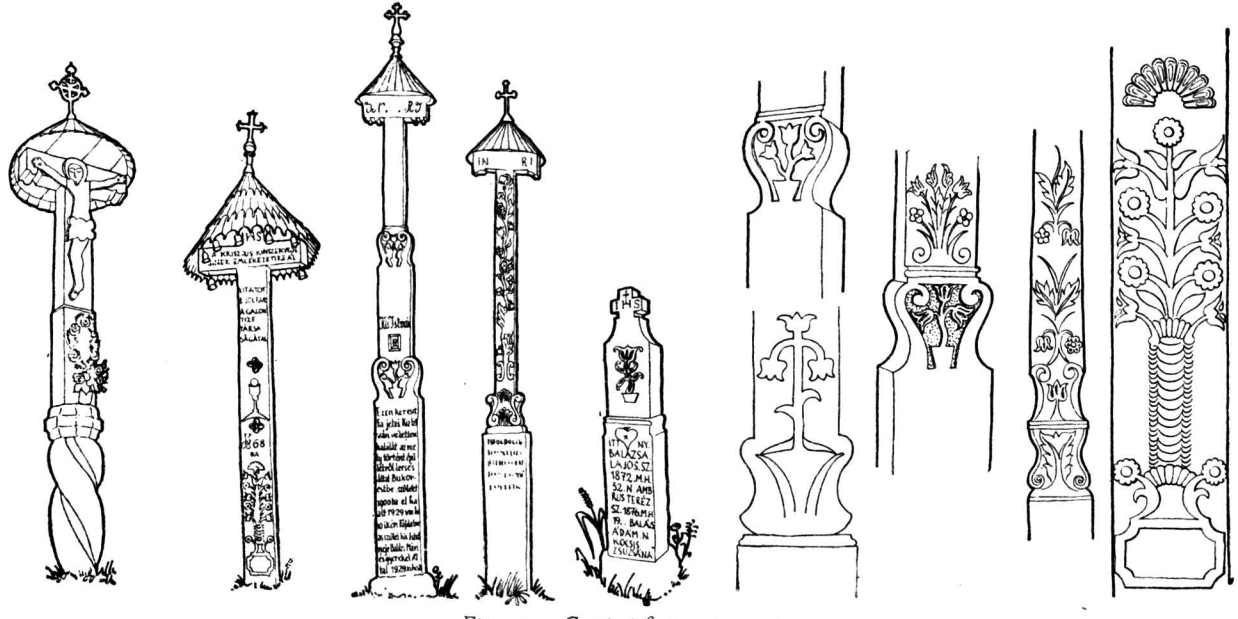


Fig. 15. — Cruci și fragmente ornate

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(joagăre, mori), te izbește același simț armonios al formelor proporționale.

După cum reiese din schițele alăturate (fig. 1), casa țărănească de pe Valea Cașinului are o arhitectură care, în general, se întîlnește în zonele muntoase, avînd însă unele caracteristici proprii. Materialul de construcție constă din bîrne; acoperișul este din șiță; proporția dintre înălțimea pereților și acoperiș este specifică zonelor muntoase. Ceea ce izbește însă, în primul rînd, este prispa casei [1] care este închisă prin niște scînduri sau gratii.

Măiestria lucrului în lemn la locuitorii maghiari de pe Valea Cașinului se vede din felul cum ei îmbină penele între stîlpi și grinda casei (fig. 2) sau în modul în care ajung să decoreze grinzile (fig. 3) și încuietoarea crestată în lemn (fig. 4).

Dacă ornamentica folosită la casă, veche din veacul al XVII-lea, vădește încă un stil geometric, în schimb, la alte elemente de construcție mai puțin vechi se constată utilizarea intensă a stilului ornamental vegetal.

Porțile de curte la Secui constituie pînă astăzi nu numai simple elemente de construcție, ci adevărate opere de artă, cu un sistem decorativ cultivat. Lucrul acesta reiese evident din degajarea cu care este condusă linia care dă contur ornamentului (fig. 5). Alteori însă stîlpii porților de curte au o decorație proprie, desprinsă de cea a arcadei (fig. 6) care nu ajunge la nivelul artistic al decorațiilor de pe arcade. Porțile de curte pot fi ornate și cu elemente accesorii (fig. 7), care vădesc preocupări destul de îndrăznețe, legate de sistemul decorativ al stîlpilor și al arcadelor porții.

Mobilierul folosit de populația din Valea Cașinului arată de asemenea o preocupare de frumos. Dulapurile au diferite forme (fig. 8). Unele forme le recunoaștem și la mobilierul săsesc sau romînesc influențat de acesta, dar ele au un sistem decorativ în care recunoști un stil ornamental specific regiunii. Lăzile de zestre au uneori o factură romînească (fig. 9—10).

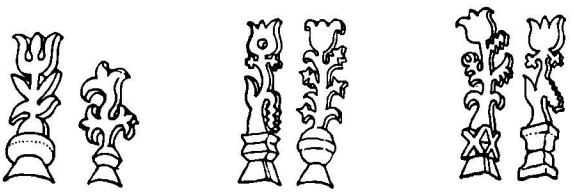


Fig. 16. — Ornamente de porți

În decorarea lăzilor de zestre, artistul popular recurge și la folosirea culorii. În acest caz, pe un fond albastru sau verde, compoziția își păstrează un echilibru al său cu totul independent (fig. 10).

Interioarele vădesc un gust deosebit (fig. 11—12). Instalațiile industriale la rîndul lor arată spiritul artistic (fig. 13—14). Pînă și crucile prin decorația lor arată un sistem decorativ floral, specific regiunii (fig. 15).

O caracteristică a sistemului decorativ secuesc în genere o constituie coexistența a două tehnici: sculptura și vopsirea, care se observă la porțile de curte.

Schițele și desenele care ilustrează acest text sînt executate de tov. Károly Kós, care a condus în 1952 cercetările de artă populară din Valea Cașinului.

Notă redacțională după articolul lui KÁROLY KÓS

ORNAMENTICA FIGURATIVĂ LA MOBILIERUL RELIGIOS ÎN SECOLUL AL XVI-LEA ÎN MOLDOVA

Sculptura în lemn întîlnită la mobilierul religios al secolului al XVI-lea din Moldova ne pune în fața unui bogat repertoriu de motive, dintre care unele continuă tradițiile populare, iar altele împrumută elemente din sculptura occidentală sau orientală; acestea din urmă sînt însă prelucrate conform concepției și spiritului autohton, atît în ce privește îmbinarea lor, cît și tehnica, lucru explicabil dacă ținem seama că avem de-a face în majoritatea cazurilor cu opere ale unor meșteri locali.

Privite în ansamblu, motivele ornamentale folosite în această epocă pot fi împărțite în două mari grupe: geometrice și vegetale.

Un loc deosebit în prima grupă este deținut de cele inspirate de arta țărănească, motive felurite de crestături, dintre care cele mai des

[1] « Eresz ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întîlnite sînt: steaua, roza vînturilor, funia răsucită, rombul, triunghiul etc. Acestora li se alătură ornamentele de stil gotic, asemănătoare cu cele întîlnite în sculptura în piatră sau la mobilierul monumentelor civile și religioase din Ardeal; de un desen caracteristic, compus din arcuri de cerc și arcuri frînte ce se întretaie, ele se recunosc ușor. Mai des folosite de meșterii secolului al XVI-lea decît cele gotice sînt împletiturile și arabescurile de proveniență orientală, în mare parte armeano-caucaziene, dintre care unele sînt asemănătoare frontispiciilor de manuscrise, iar altele sculpturii ornamentale a Țării Romînești (decorul fațadelor la biserica episcopală de la Curtea de Argeș și la biserica mănăstirii Dealului).

Alături de motivele geometrice, sînt folosite într-o largă măsură cele vegetale, care alcătuiesc cea de a doua grupă: palmeta și vrejurile cu flori, frunze și fructe, în desenul cel mai variat și ingenios.

Elementul figurativ apare ca o excepție în sculptura în lemn din acest secol: cîteva reprezentări ale capului de bou asemenea celui din steme și un singur exemplu de sculptură în care apare elementul antropomorf: un panou sculptat pe scaunul domnesc de la Voroneț, reprezentînd o succesiune de scene de vînătoare.

Prin sculptura care îl îmbracă aproape în întregime, scaunul este de tipul celui de la Probota, fiind decorat cu motive de entrelac foarte variate, lucrate masiv și *ajour*. cu excepția panoului amintit.

Speteaza scaunului se termină la partea superioară printr-un semicerc și are un singur ornament sculptat, o rozetă mică din împletituri ajurate; restul spetezei este realizat din îmbinarea unor galerii de colonițe strujite cu panouri în care este larg tăiat un motiv în formă de liră. Cei doi montanți ce o depășesc cu mult în înălțime au profile identice celor întîlnite la fruntarele caselor și bisericilor țărănești de lemn. Dar decorul sculptat ia o dezvoltare mare numai pe cele două brațe, îmbrăcate cu o dantelă de împletituri lucrate masiv și *ajour*. Un singur panou este deosebit decorat, și anume cel de pe brațul drept, care desparte unul ajurat de o galerie de colonițe strujite.

Aici, într-un vrej de mișcare meandrică, cu frunze și rozete, se înscriu scene de vînătoare ce se succed de la stînga spre dreapta. Prima scenă reprezintă un om gol ce sună din bucium alături de un cîine de vînătoare, apoi un al doilea personaj cu un scut pe brațul stîng, în mișcare, pregătit de atac. În mijlocul panoului apare un cerb săgetat, în fugă, urmărit din dreapta de arcașul care l-a ochit. Între primele două scene este sculptată o rozetă, iar o alta, compusă din cinci lobi, încheie la partea dreaptă panoul.

Din scenele acestea se desprinde o notă de primitivism, în felul în care sînt reprezentați oamenii, ceea ce nu exclude abilitatea din partea meșterului în redarea formelor și mișcărilor.

Panoul, lucrat în tehnica meplat, probabil cu cuțitul, ne lasă aceeași impresie de nefinisat, ca și piesa întreagă, care este, din acest punct de vedere, inferioară multora din același secol, cum ar fi cele care alcătuesc ansamblul de mobilier al mănăstirii Vatra Moldoviței.

Originea acestui panou, unic în sculptura în lemn a epocii este greu de precizat, dat fiind ansamblul din care face parte. Pe de o parte, scaunul, prin forma lui și prin stilul acestei sculpturi, prezintă o mare analogie cu mobilierul romanic, dar, ținînd seama de restul decorului, de rozetele și împletiturile orientale, ne putem gîndi la ornamentica figurativă din Vladimir-Susdal.

Decorul acestui jilț fiind opera unor meșteri locali — după cum arată tehnica și folosirea unor ornamente specific țărănești — concluzia care se impune este aceeași ca pentru tot ce s-a creat în acest secol de înflorire a artelor plastice; elemente de inspirație diferită s-au împămîntenit, transformîndu-se și generînd o artă cu caracter specific local.

FLORENTINA DUMITRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MINIATURISTUL MONDONVILLE*

Dintre meșterii amintiți de pictorul Vasile Mateescu în autobiografia sa[1], unul care nu l-a pus în rîndul slugilor și nici nu i-a ascuns tainele artei, cum făcuseră ceilalți, spre a înlătura posibilitatea unei noi concurențe, este «Mondonvil, profesor și zugrav de miniaturi», cu privire la care putem aduce cîteva precizări.

Coborîtor dintr-o veche familie burgundă, Henri de Mondonville[2] se refugiase la noi pe vremea lui Napoleon I, odată cu alți emigranți regaliști, ca Laurençon, Recordon și Colson[3]. La 10 mai 1812 se afla în București, unde faima de care se bucura făcu să i se comande cele două miniaturi care împodobeau prețioasa tabacheră oferită în dar generalului Kutuzov de către fruntașii țării. Un raport al agentului austriac Fleischhackl anunță evenimentul:

«O delegație a reprezentanților țării, în fruntea cărora se aflau Mitropolitul Ignatie, Episcopii de Argeș și de Buzău, Vistierul Varlam și Caimacamul de Craiova Dudescu, oferiră generalului Kutuzov la 10 (ale acestei luni) o tabacheră împodobită bogat cu briliante, în valoare de 80.000 piaștri, în semn de recunoștință pentru a fi apărat țara în războiul trecut de pustiirile unei invazii turcești. Pe capacul acestei tabachere se afla o strălucită miniatură, lucrată de un pictor aflat aici, numit Mondonville, în care Muntenia, reprezentată în chip de nimfă, înconjurată de reprezentanții țării, oferea o ramură de palmier generalului Kutuzov, care putea fi recunoscut în mijlocul statului său major. O a doua pictură, pe partea de dedesubt a tabacherei, reprezenta trecerea generalului Markov la Slobozia și încercurirea garnizoanei turcești de acolo. Pentru aceste două picturi, dintre care prima se deosebea prin uimitoarea asemănare a chipurilor reprezentate (chiar și nimfa semăna în mod izbitor cu o tînără boieroaică foarte bine văzută de Kutuzov), artistul primi de la Divan o răsplată de 3.000 de ducați. În franțuzește și în grecește se putea citi inscripția de diamante: «Învingătorului de la Giurgiu».

«Darul fu acceptat cu multă amabilitate și delegația plecă primind asigurări de sprijin și pe viitor. În aceeași seară, un mic foc de artificii fu aprins pe locul public de petrecere (numit) Herăstrău, în timp ce mai multe panouri purtînd inscripții ca: «Vive le Général Kutussoff» fură așezate în semn de recunoștință»[4].

Calitatea sa de emigrant regalist nu-l împiedică pe Mondonville să întemeieze în București o societate secretă ale cărei țeluri putuseră părea «revoluționare» (etwa mit revolutionairen Grundsätzen angesteckt) consulului austriac, care vestea în 1816 lui Metternich demersurile pe care le făcuse pe lîngă Vodă Caragea pentru suprimarea ei. Se numea «Frăția Ocalei» (Occa-Bruderschaft), după ocaua de vin pe care membrii societății erau ținuți să o golească la începerea fiecărei ședințe, și luase ființă în iarna anului 1814, întrunirile ținîndu-se în casa lui Mondonville însuși, unde veneau, pe lîngă mai mulți supuși francezi și austriaci, și cîțiva tineri fii de boieri, printre care s-ar putea să se fi aflat și Iancu Văcărescu, acel «Ménechme d'Epicure» căruia pictorul conspirator îi va face mai tîrziu portretul. Fleischhackl se arăta în orice caz îngrijorat, întrebîndu-se dacă nu era vorba de o organizație cu ramificații mai întinse, ajungînd pînă în Transilvania, în Rusia și în Levant, lucru foarte posibil în acea epocă de frămîntări revoluționare. Îndemnat de agentul lui Metternich, Caragea transmise deci lui Mondonville ordinul de a suspenda ședințele societății[5].

Mai tîrziu, după aproape două decenii, Mondonville se găsea tot în București, unde deschisese și un pensionat de fete, de care-și va aminti chimistul Béchamp, care și-a petrecut o parte din tinerețe la noi, între 1827 și 1835: «Știu că într-o zi, vizitîndu-l pe D. Mondonville am văzut în salonul său notele unui vals adus de la Paris în tot atîtea exemplare cîte domnișoare valahe erau în școală. Și trebuie să fi fost multe domnișoare, căci exemplarele erau numeroase»[6]. Mondonville continua însă a fi un portretist căutat și în această vreme. În 1831 el va primi astfel însărcinarea de a picta portretul generalului Kiselev, care urma să fie răspîndit apoi prin arta de curînd introdusă la noi a litografiei, probabil de către G. Wenrich, primul litograf muntean, care-și desfăcea produsele prin librarul Thierry. Eliade Rădulescu, care, în dubla sa calitate de scriitor

* Comunicare prezentată în ședința Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din martie 1954.

[1] Biographia lui Vasile Mateescu. Scriere practică de el însuși. A doua edițiune. Bucuresci, 1876.

[2] Numele întreg în Stanislas Bellanger, Le Keroutza, Paris, 1864, I, p. 10.

[3] Ion Ghica, Scrisori către V. Alecsandri, ed. C. I. Bondescu și D. Mărăcineanu, București, 1940, p. 228.

[4] Doc. Hurmuzachi, XX, p. 18.

[5] Doc. Hurmuzachi, XX, p. 315—316.

[6] Pompiliu Eliade, Histoire de l'esprit publique en Roumanie. Paris, 1905, I, p. 223.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

miniatură. (1814).

MONDONVILLE *Dionisie Fotino*

și de editor, întreținea legături atît cu Thierry, cît și cu Wenrich, publică în ziarul său prospectul litografiei:

«Mulți din patrioți, mișcați de sentimentul recunoștinții pentru înțeleapta ocîrmuire a Prezidentului nostru, au dorit ca să aibă în casele sale spre vecinică aducere aminte chipul Ec. S. pentru care au și poftit pe D. Mondonvil zugraf Frantez a face acest chip și ca să se împărtășească mai mulți a-l tipări în litografie. Dar fiindcă cu acest prilej, dacă odată se va găti piatra, este cu înlesnire a să scoată o sumă mai mare de ecsemplare, D. Mondonvil are cinste a face cunoscut că poate să mulțumească pe oricine va dori a dobîndi acest portret, prenumărîndu-se aci în București la Bolta D. Tieri, și cei dupe afară îndreptîndu-se la Redacție. Prețul unui ecsemplar este un galben»[1].

Nici originalul, nici vreunul din exemplarele litografiate ale acestui portret n-au ajuns pînă la noi. Curios este faptul că N. Barabas, care a executat mai multe portrete ale lui Kiselev, trimițînd unul spre litografiere lui Kriehuber la Viena[2], notează în însemnările sale din 1832 a fi vîndut, tocmai lui Mondonville, portretul litografiat al generalului Kiselev, pentru suma de 10 galbeni[3]. Chipul atît de popular al lui Kiselev putea fi întîlnit de altfel pretutindeni în București epocii, desigur mai ales sub forma portretului litografiat, care, pe lîngă meritul de a fi mai puțin costisitor, avea pe atunci și farmecul noutății. Chiar și după încheierea perioadei de protectorat, în 1837, A. Demidov vedea în palatul domnesc din București «portretul generalului rus Kiselev, portret popular dacă a fost vreunul, om de bine și de inimă a cărui imagine venerată se întîlnește pe cele mai umile ca și pe cele mai nobile ziduri ale acestei țări»[4].

---

[1] «Curierul Romînesc», 1831, p. 52.

[2] A. Veress, Pictorul Barabas și Romînii. București, 1930, p. 23. Nici o litografie de Kriehuber după Barabas nu este menționată însă în W. v. Wurzbach, Ioseph Kriehuber, München, 1902. La Biblioteca Universității din Cluj se găsește un portret al lui Kiselev desenat după natură de Barabas și litografiat la București, judecînd după editor, care este Thierry.

[3] A. Veress, op. cit., p. 32.

[4] Anatole de Démidoff, Voyage dans la Russie Méridionale et la Crimée. Paris, 1854, Deuxième Edition, p. 93.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(desen, 1828).

MONDONVILLE *Iancu Văcărescu*

Mondonville rămase la noi încă multă vreme, probabil pînă la sfîrşitul vieţii, legînd prietenii cu unii dintre intelectualii care se aflau pe atunci în capitala Ţării Romîneşti, cu pictori ca Nicolae Polcovnicul sau ca Iosef Schöfft, pe lîngă care interveni în favoarea lui Mateescu[1], ori cu tovarăşi de exil cum erau Xavier de Villacrosse, arhitectul statului, şi doctorul Tavernier, figură cunoscută în cercurile revoluţionare din Muntenia. În 1836 trăia încă în Bucureşti, unde-l întîlni, aducîndu-i o scrisoare de acasă, ciudatul călător care a fost Stanislas Bellanger [2].

Cunoaştem pînă acum trei lucrări semnate de Mondonville. Cea mai veche este o miniatură din 1814, înfăţişînd pe istoricul Dionisie Fotino[3]. Autorul renumitei « Istorii a Daciei », un bărbat încă tînăr la acea dată, cu ochi albaştri şi mustăţi subţiri lăsate în jos, apare în miniatura francezului îmbrăcat boieresc, cu işlic înalt cenuşiu şi verde şi giubea roşie blănită cu samur şi hermină, peste anteriul alb brodat cu fir. Faţa rasă, cu delicate reflexe de fildeş, se împlineşte în trăsături rotunde, caligrafiate cu iscusinţă de miniaturist oriental, care dau fizionomiei lui Fotino un aer disimulat şi fin.

Celelalte sînt două desene, făcute desigur în vederea unor miniaturi. Un chip de femeie profilat pe un fond larg de peisaj este portretul Ecaterinei Ghica născută Năsturel-Herescu[4]. Fie direct, fie prin intermediul unei miniaturi, desenul lui Mondonville, datat 1819, a servit drept punct de plecare unui pictor care, după stil, nu poate fi altul decît Mihail Töpler, de la care avem un portret în ulei al Ecaterinei Ghica[5], pictat în 1821, probabil

[1] Vasile Mateescu, op. cit., p. 85—86.

[2] Stanislas Bellanger, op. cit., p. 12—13.

[3] Miniatură pe fildeş (0,65 × 0,55), semnată: « Mond. 1814 ». Biblioteca Academiei R.P.R. O copie mărită de G. Ioanid la Institutul de istorie literară şi folclor.

[4] Născută în 1793, decedată la Braşov în 1821. Desen în creion (0,150 × 0,120), semnat: « Mondv. 5 juin 1819 ». Muzeul de Artă R.P.R. Cf. şi G. Oprescu, Portretele familiei Manu, în « Universul » din 30 septembrie 1942.

[5] Reprodus în Constantin George Mano, Documente... privitoare la familia Mano. Bucureşti, 1907, pl. 40. Tot aici, la p. 466—469, Testamentul Ecaterinei Năsturel-Herescu, din 25 mai 1821.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

după moartea acesteia, întîmplată la Brașov, unde o parte din boierimea muntean se afla refugiată din pricina tulburărilor din țară. Asemănarea dintre desenul lui Mondonville și pictura lui Töpler, care îl reproduce inversat, este deplină: aceleași trăsături, aceleași bucle pieptănate strîns de o parte și de alta a capului, aceeași șuviță de păr care coboară de-a lungul gîtului pe unul din umeri. Rochia « empire », ca și frunzișul din spate, sînt de asemenea reproduse în amănunt. Două versuri, care par a face parte dintr-un catren descompletat prin ruperea hîrtiei, mărturisesc legătura care apropia pe pictor de modelul său:

« L'amour et l'amitié de ce portrait fidèle
Formèrent à la fois le peintre et le modèle . . . ».

Cu mult mai prețios este pentru noi așa-zisul portret al judecătorului Gh. Rucăreanu, de fapt un portret de tinerețe al poetului Iancu Văcărescu, păstrat astăzi la Secția de grafică a Muzeului de Artă R.P.R.[1]. Desenat de Mondonville la 1828, el a fost reprodus prin fotografiere, figurînd sub această formă ca frontispiciu al unui exemplar de lux al ediției din 1848 a poeziilor lui Văcărescu[2]. Poetul « Primăverii Amorului », pe atunci logofăt de străini, este aici un tînăr de vreo 30—35 de ani, cu o mică barbă brună, îmbrăcat ca un bei turc cu șal înflorat înfășurat de trei ori în jurul capului și mintean cusut cu fireturi. (Același mintean, încheiat cu bumbi mari de metal, este purtat de poet sub o largă mantie romantică într-un alt portret, făcut cam în aceeași vreme de un artist încă necunoscut și reprodus mai tîrziu de August Strixner pentru litograful G. Wonneberg, spre a figura în stampa cu chipurile celor patru Văcărești care ilustrează cunoscutul articol al lui Odobescu)[3].

Dedesubt, pictorul adause și de astă dată un compliment în versuri, privind simțirea poetică a logofătului cum și însușirile sale de administrator:

« D'Ovide héreux rival, Ménechme d'Epicure,
Ainsi qu'eux dans Paphos il cède à la Beauté
Mais, oracle sacré du Dieu de l'Equité
Au temple de Thémis il confond l'imposture ».

În cursul unei activități atît de îndelungate, Mondonville trebuie să fi lăsat numeroase alte opere, dintre care unele vor mai ieși la iveală cu vremea. El are în orice caz meritul de a fi practicat printre cei dintîi, dacă nu chiar primul la noi, arta portretului de mici dimensiuni, deschizînd astfel drumul și altora, unui Negulici sau unui Chladek[4], care s-ar putea să datorească emigrantului francez inițierea lor în această artă.

R. N.

DATE NOI DESPRE SAVA HENȚIA

La 21 februarie 1904 — cu 50 de ani în urmă — se stingea din viață prematur, în urma unei boli de cord, Sava Henția, unul dintre fruntașii generației de artiști plastici de la sfîrșitul secolului trecut. Doar două publicații — revista « Romînia muzicală » și « Bukarester Tageblatt » — consemnau acest eveniment. Din puținele rînduri apărute în prima, străbătea, alături de regretul pentru moartea timpurie a pictorului, o amară critică la adresa unei societăți care nu l-a sprijinit și nu l-a stimulat, frîngîndu-i multe din elanurile care l-au însuflețit de-a lungul unei vieți de muncă încordată. Critica aceasta apare ca un leitmotiv în cele cîteva articole, mărturii și note biografice, pe care contemporanii lui Henția i le-au consacrat în cursul vieții. Eforturile lor de a atrage atenția oficialității asupra condițiilor omului de artă în societatea vremii au rămas însă infructuoase. Henția, ca și alți artiști înainte și după el, și-a încheiat viața într-o atmosferă mohorîtă, fără satisfacțiile pe care le dă conștiința realizării tuturor aspirațiilor nutrite, fără acea deplină recunoaștere și prețuire, care fac din opera artistului un bun al maselor largi. Recunoașterea și adevărata prețuire nu au venit pentru Sava Henția nici în deceniile ce au urmat morții sale și nici nu-i puteau veni din partea unor regimuri ce cultivau cosmopolitismul și manifestau un suveran dispreț pentru trecutul nostru cultural. Redarea realistă și sinceră a vieții, dragostea pentru

[1] Desen în cărbune (255 × 208), semnat: « Mondv. a. Kimpoul, 1828 ».
[2] Exemplarul, tipărit pe hîrtie specială și învelit într-o frumoasă legătură romantică din catifea violet, purtînd inițialele N. K., se păstrează la Biblioteca Academiei R.P.R. Un alt daghereotip, foarte rău conservat, se găsește de asemenea în colecțiile Bibliotecii Academiei R.P.R. și a fost reprodus în Corespondența literară dintre Nicolae și Iancu Văcărescu (București, 1938), de către Ion Vîrtosu, care îl consideră a fi o pictură « în ulei pe pînză », datîndu-l, printr-o lectură eronată, din 1827 (introducerea, p. VII).
[3] Poeții Văcărești, în « Revista Romînă », 1861, Stampa la p. 480.
[4] Cf. și Teodora Voinescu, Anton Chladek, București, 1936, p. 17—18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(desen)

Sava Henția *Autoportret*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

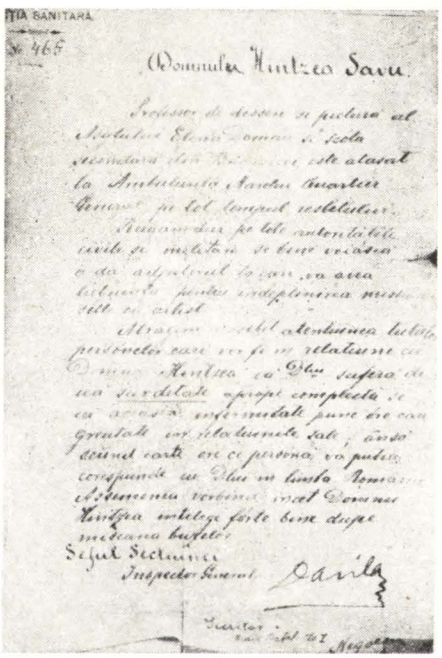
oamenii simpli nu erau pe de altă parte o recomandare pentru critica de artă burgheză, care ridica tot mai mult la rangul de principii supreme extravaganțele formale importate din apus și mirajul unei arte « pure », desprinse cu totul de contingențe, adică de problemele realității.

În cadrul muncii de reconsiderare a trecutului nostru artistic și de punere în lumină a acelor figuri care au contribuit la progresul realismului în arta noastră, colectivul Secției de artă modernă și contemporană a Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. și-a îndreptat, încă de la începutul ființării sale, atenția și asupra pictorului Sava Henția, pe nedrept dat uitării și desconsiderat de istoriografia și critica de artă burgheză. Cercetări de bibliotecă, precum și studierea sistematică a operelor sale din diferitele colecții publice din țară au făcut cu putință încă din 1951 redactarea unei comunicări [1] care aducea o serie de precizări în legătură cu viața acestui artist și supunea opera lui unei analize mai adîncite, subliniind caracterul ei profund realist, multilateralitatea preocupărilor lui Sava Henția și soliditatea meșteșugului său. Cercetări ulterioare și mai ales unele investigații recente au confirmat aceste concluzii, elucidînd totodată unele probleme ce rămăseseră neclare în biografia artistului. Deosebit de prețioase și edificatoare sînt informațiile ce ne-au fost comunicate de descendenții direcți ai pictorului și îndeosebi de fiica artistului, Aurelia Vasiu, cu privire la viața sa familiară.

Știam despre Sava Henția că a fost dintre acei intelectuali ardeleni — scriitori sau artiști — care s-au stabilit definitiv la București, căutînd aici un climat mai prielnic desfășurării activității lor creatoare pusă în slujba întregului popor de ambele părți ale Carpaților. Din Ardeal el și-a adus, după întoarcerea sa de la studii din Franța, și soția care, lucru de neiertat în ochii șoviniștilor din capitala țării, era de origine maghiară, pe nume Irma Tanko.

Multe porți i s-au închis lui Sava Henția de pe urma acestei « mezalianțe », din cauza căreia au avut de suferit nu numai el și soția lui, ci și copiii lui în școala burgheză în care se cultivau falsul patriotism și atîțarea șovină.

Lipsa oricărui sprijin material din partea statului, precum și o familie grea — a avut șase copii — explică de ce Henția a fost nevoit să-și cheltuiască cea mai mare parte din energie predînd caligrafia și desenul la diferite școli publice și pensionate particulare, dînd chiar lecții particulare, alergînd toată viața de la o școală la alta, de la o oră de desen la alta, și făcînd pictură pe apucate, printre picături. Își îndeplinea totuși atribuțiile de profesor fără blazare, cu seriozitatea și conștiinciozitatea care i-au caracterizat toate acțiunile. Cu toate aceste calități, n-a fost totuși ferit de amărăciuni nici în acest domeniu. Demis în urma unor intrigi din postul pe care-l deținea la Azilul Elena Doamna și evacuat din locuința pe care o avea acolo, el a fost rechemat în 1883 ca profesor provizoriu de caligrafie și desen, dar în altă parte, la Școala profesională


Domnule Henția Sava.

Facsimil al circularei Secției sanitare a Marelui cartier general în legătură cu pictorul Sava Henția

de fete (actuala Școală medie de arte plastice). A fost apoi profesor și la pensionatele Pompilian și Negoescu.

Cu toată această trudă și cu toate cîștigurile pe care le realiza mai ales din comenzile de portrete — a făcut pentru a-și agonisi existența și pictură bisericească — condițiile materiale în care a trăit el și familia lui au rămas pînă la sfîrșitul vieții pictorului cît se poate de modeste. Despre aceasta ne vorbește și faptul că Henția, care și-a pictat majoritatea pînzelor acasă, nu și-a putut totuși înjgheba un atelier propriu-zis. Tot din lipsa mijloacelor bănești necesare, el nu a putut

[1] Comunicare prezentată de acad. G. Oprescu, Ion Frunzetti și Mircea Popescu, în ședința Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 29 mai 1951.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

organiza în timpul vieții sale nici o expoziție personală. Viața sa retrasă se datorește desigur și acestor condiții și nu numai surzeniei sale, care, după relatările familiei, pare a fi fost consecința administrării unor doze exagerate de chinină ca tratament al febrei tifoide contractate de pictor în timpul inundației din 1863. Un document mișcător îl constituie în această privință circulara din 5 august 1877 a Secției sanitare a Marelui cartier general, semnată de generalul Davilla, prin care se cerea autorităților civile și militare să dea tot sprijinul lui «Hintzia Sava, profesor de desen și pictură al Azilului Elena Doamna și Școala secundară din București», atașat la ambulanța Marelui cartier general pe tot timpul războiului. Se atrăgea în mod deosebit atenția asupra surdității aproape complete de care suferea pictorul și asupra felului în care se putea comunica cu el. Acest document confirmă totodată presupunerea noastră anterioară în legătură cu rolul pe care generalul Davilla l-a avut în chemarea adresată lui Henția să participe la campania de la 1877.

Cercetările recente ne-au completat informația și cu privire la activitatea și opera acestui artist. Corespondența lui și o serie întreagă de lucrări s-au pierdut din nefericire în refugiile din cursul celor două războaie mondiale și în urma bombardamentelor din timpul celui din urmă. Documentele care ne-au rămas — o serie de diplome — atestă că Sava Henția a fost unul din cei mai muncitori și apreciați elevi ai seriei sale de la Școala de belle arte, obținînd în repetate rînduri medalii de argint și bronz la diferitele concursuri care au culminat cu concursul pentru străinătate din 1870, la care Henția a obținut bursa. Și înainte și după această dată, pictorul se remarcă și obține distincții la expozițiile la care participă, iar medalia Bene-merenti îi este conferită în 1879 și 1882. Cam la atîta se reduce însă sprijinul pe care i-l acordă oficialitatea și chiar și aceste aprecieri platonice nu se prelungesc mult după 1880.

Cu toate condițiile grele în care lucra cu toată lipsa de timp, Henția a desfășurat pînă în ultima zi a vieții sale o activitate multiplă și cît se poate de bogată, mai ales că știm astăzi cu certitudine că a lucrat întotdeauna singur, fără ajutoare. Picta foarte repede, cu o mare ușurință, după cum ne relatează fiica lui. Pentru compoziții făcea întotdeauna înainte schițe și aducea acasă modele, cîte un cerșetor, de pildă. Unul din subiectele sale de predilecție erau portretele de copii, pentru care îi serveau de model propriii lui copii, pe care i-a pictat în repetate rînduri. Cu un asemenea portret se și încheie emoționant opera sa: e portretul fiicei sale, în creion, acuarelat în parte numai, pe care artistul, surprins de atacul de cord, nu a apucat să-l termine. Tot din 1904 datează o pînză înfățișînd trei capete de copii — unul de orășean, altul de țăran și altul de țigan — în care diferențele de fizionomie și de psihologie sînt prinse cu multă justețe.

Deosebit de remarcabil ca realizare plastică este portretul din 1898 al fiicei sale Aurelia, în posesia căreia tabloul se află și astăzi, una din lucrările de acest gen ale lui Henția — din păcate nu prea numeroase — care se susține prin toate elementele sale, inclusiv cele coloristice. Știm acum de asemenea că Henția a pictat după natură, la începutul activității sale, portretele tatălui și mamei sale, și, mai tîrziu, un portret de familie, foarte apreciat de cei care l-au văzut și care reprezenta pe soția sa cu una din fetițe, Anisia, în vîrstă de șase luni, și cu Alexandru, fiul pictorului — pictor și el mai tîrziu — în vîrstă de 2 ani.

Un autoportret inedit — în creion — al artistului, din anii maturității, o serie de alte desene ieșite la iveală tot cu prilejul investigațiilor recente și intrate de curînd în colecția Academiei R.P.R., dintre care unele — concepute în culori — dovedesc preocuparea lui Henția pentru genul ilustrației de carte, un peisaj dovedind știință a perspectivei și simț al spațiului, noi schițe în creion — în deosebi cele cuprinse în carnetul de schițe intrat de asemenea în colecția Academiei R.P.R. — și ulei, pregătitoare pentru compozițiile istorice de mari proporții: «Intrarea triumfală a lui Traian în Sarmisegetuza» și «Legenda mănăstirii Argeș» — toate întregesc în mod pozitiv imaginea pe care o aveam despre acest artist plin de talent și cu o neobișnuită putere de muncă.

Cercetările Institutului nostru, albumul publicat de Editura de stat pentru literatură și artă și Expoziția comemorativă organizată în cadrul Muzeului de artă R.P.R. constituie tot atîtea manifestări prin care i se face dreptate, ca atîtor altor figuri de seamă ale culturii noastre, și acestui artist care a făurit, la sfîrșitul secolului trecut, o seamă de opere, valoroase prin realismul lor robust și calitățile lor plastice, care au îmbogățit patrimoniul și tradiția sănătoasă a artei noastre.

M. P.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÎN LEGĂTURĂ CU TESTAMENTUL LUI NICOLAE GRIGORESCU

Ziarele care vesteau încetarea din viață, în ziua de 21 iulie 1907, a lui Nicolae Grigorescu vorbeau și de un testament al său, prin care ar fi lăsat 50.000 lei pentru înființarea unor burse de studii destinate întreținerii în străinătate a doi tineri pictori romîni.

Nu se preciza însă care era conținutul respectiv al testamentului și nici cum a înțeles să pună în practică Ministerul Instrucțiunii Publice acest prețios legat. Textul original al testamentului ne îngăduie să cunoaștem intențiile pictorului, ce stau la baza acestei donații. Acest text afirmă din nou, prin ultimul act al pictorului, una din convingerile cele mai profunde ale acestuia, anume importanța pe care el o dădea legăturii dintre specificul nostru național și arta cultă.

În primăvara viforosului an 1907, pictorul se întorcea de la Govora după o cură care nu izbutise să-l întremeze. Slăbiciunea lui creștea cu fiece zi, și cînd, la 20 iulie 1907 își simți sfîrșitul aproape, chemă un prieten spre a-și întocmi testamentul.

Acesta, după ce-i ascultă dorințele, redactă actul pe care pictorul îl semnă, și-l confirmă apoi la lectura judecătorului sindic. Actul, purtînd numărul 3461, fu depus la Tribunalul Prahova cu dosarul nr. 5400.

Ceea ce ne interesează pe noi în deosebi, din acest act, este partea imediat următoare celeia prin care testatorul dispune plata unor pensii viagere fratelui și surorii sale.

« În același timp, mai las ca din averea mea legatarii mei să mai plătească Ministerului de Instrucțiune Publică lei 50 (cinci zeci) mii, care vor constitui un fond special pentru una sau două burse, pentru studiul picturii în străinătate, burse care se vor servi pe o durată de cinci ani în următoarele condiții:

Bursa se va da numai prin concurs publicat cu trei luni mai înainte.

Candidații vor fi obligați a face o lucrare de artă în pictură. *Subiectul va fi absolut romînesc, luat din istoria noastră* sau din viața de toate zilele — de preferință scene țărănești — iar lucrarea concurenților va fi expusă ca publicul să o poată aprecia, rămînînd ca în urmă o comisiune de 3 membri, desemnați de dl. Ministru al Instrucțiunii Publice, să decidă care dintre candidați a meritat să obțină bursa ».

Și adăuga:

« Destinațiunea acestui fond nu se va schimba niciodată ».

Nu avem știre că această ultimă voință a marelui nostru pictor a fost împlinită.

Mult mai tîrziu, prin 1938, un ziar își mai aducea aminte că Grigorescu lăsase prin testament o sumă pentru burse destinate studiului picturii, adăugînd însă, ca o scuză evazivă, că averea acestuia s-a tot devalorizat de atunci[1].

O știre înserată într-o revistă conservatoare la cîteva luni după moartea pictorului, știre care nu era decît pretextul introducerii unui meschin atac politic, vestea că testamentul pictorului a fost atacat de nepoții săi pe motivul « că nu ar exprima dorința defunctului » și mustra pe Take Ionescu, care ar fi fost avocatul acestora[2], că se încumetă să atace interesele statului, în cazul de față, pe cele ale Ministerului Instrucțiunii Publice, direct interesat în proces ca legatar[3].

Dosarul acestui proces, aflat în arhivele Tribunalului Prahova, ne arată că statul nu avea nici cea mai măruntă scuză în acest incident, care ar fi schimbat destinația fondului. Într-adevăr, în cererea de anulare prin justiție a testamentului, rudele pictorului declarau încă dela început că respectă legatul Ministerului. De altfel procesul nici nu s-a judecat. După cîteva amînări el a fost suspendat în urma retragerii acțiunii, la 17 mai 1908, de către fratele pictorului, Gh. Grigorescu.

Rămîne deci ca un fapt incontestabil că Ministerul Instrucțiunii Publice a lăsat neîmplinită dorința marelui nostru pictor, dorință căreia el îi dăduse toate bazele materiale, și pe care și-n ultimul moment o legase de convingerile și aspirațiile întregei sale vieți.

Punînd ca o condiție de netrecut alegerea unui subiect « absolut » romînesc, luat din istoria noastră sau din viața de toate zilele — de preferință « scene țărănești » — Grigorescu reafirma convingerea sa, pe care o nutrise de la începutul activității sale de pictor, că numai printr-o legătură indestructibilă cu natura și cu viața specifică a țării noastre se poate crea o artă autentică și viabilă, lucru pe care încă de la începutul secolului al XX-lea, noua generație de artiști părea să-l dea uitării, înclinînd spre amăgirile cosmopolitismului. În 1861, în vîrstă de numai 23 ani, aflîndu-se la Paris, Grigorescu înțelegea să se inspire din natura țării sale, ale cărei frumuseți nu le-a dat niciodată uitării. El scria atunci din Paris ministrului, cerîndu-i să-l învoiască a veni în

---

[1] « Universul », 5 iunie 1938, p. 4.
[2] Avocat le era însă un oarecare Theodor Ionescu
[3] « Reforma », 28 octombrie 1907.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

țară pentru trei luni de zile, « avînd să fac studii locale după natură, pentru un tablou ce mi-am propus »[1]. Iar la 13 iulie 1864, deabia întors de la Paris, se adresa din nou ministerului, din Botoșani, unde se oprise, arătînd dorința sa ca la viitoarea expoziție din Paris să figureze cu una din compozițiile sale, și anume una cu subiect romînesc: . . . am « fost silit a veni în țară spre a-mi aduna materialele trebuitoare, precum tipuri, costume, peisaje și altele. Am crezut că patria noastră prezintă destule subiecte veridice de studii, destule frumuseți originale și artistice, spre a-și putea avea locul cu demnitate în galeria oricărui muzeu din lumea occidentală; mă voi sili cu toată stăruința, pe cît puținele mele mijloace îmi vor permite, să fiu slabul lor interpret »[2].

Arta lui Grigorescu s-a nutrit din această nemărginită și sinceră dragoste pentru frumusețile țării noastre. El a iubit codrii și pămîntul țării, oamenii ei frumoși, cu o pasiune exclusivă, și această continuă trăire în comuniune cu sufletul poporului i-a îngăduit să creeze o artă de o factură originală, specific romînească. Și un ultim ecou al recunoștinței sale pentru pămîntul care îi fusese inspirator rodnic, e clauza pe care a dorit s-o însereze în testamentul său, adresînd, totodată tinerei generații rătăcite pe cărări străine, un imbold de dincolo de mormînt.

THEODOR ENESCU

OPERE DE ANTON CHLADEK, PUȚIN CUNOSCUTE

În viața artistică a țării noastre din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Anton Chladek are un rol bine precizat. Acest pictor face parte din categoria artiștilor străini, stabiliți definitiv în țara noastră și contribuind prin opera lor și prin exemplul dat tinerilor ce le freventau atelierul, la stabilirea unui stil, mai cu seamă în portretistică.

Ceh de origine, născut în 1794 în comuna Elemer din Banatul pe atunci austriac, Anton Chladek, fiu al unui meșter fierar pleacă să studieze pictura la Milano — și acest oraș în posesiune austriacă — apoi la Viena, și în sfîrșit un timp la Pesta, lucrînd printre alții și cu Szathmary. Cu toate că în acest ultim oraș Chladek are o reputație stabilită și o

Seara (peisaj)

[1] « Arhivele Statului », Ministerul Instrucțiunii, dosar nr. 531 din 1864.
[2] « Arhivele Statului », Ministerul Instrucțiunii, dosar nr. 533 din 1864.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(acuarelă și guașă pe hîrtie)

Autoportret (?)

clientelă bogată și numeroasă, el nu rămîne definitiv acolo. Prin 1835, vine la noi în țară și se stabilește la București.

În primul rînd portretist, operele sale, destul de numeroase, ni-l arată ca pe un artist înzestrat care tindea să fie bun cunoscător al meseriei, sigur de penelul și de ochii săi, cu excepția ultimilor ani, cînd vederea a început să-i slăbească și mîna să-i tremure. Chladek nu ajunge însă decît arareori să redea altceva decît imaginea pur fizică a personajului portretizat; psihologia acestuia îi scapă.

Poate tocmai pentru că era conștient de această scădere, artistul caută să-și individualizeze modelul, redînd pînă și particularitățile vestimentare cele mai neînsemnate, cu aplicația, finețea și răbdarea unui miniaturist. Anton Chladek redă feluritele materiale, mătăsurile sclipitoare, blana, dantelele, și metalul decorațiilor și bijuteriilor, elemente care puteau să ajute la stabilirea identității personajului și la sugerarea rolului și importanței sale sociale. Totuși, mai departe portretistul nu răzbește. Efigia făurită de el rămîne exterioară. Omul lăuntric, adînc, nu apare decît rareori în portretele sale. Evocarea psihologiei modelului nu intră în mijloacele pictorului, deși este foarte apreciat o vreme ca portretist. De altfel, alte teme l-au interesat prea puțin pe Chladek. Peisajul în special, cu rare excepții ca și pe contemporanii săi, nu l-a atras aproape de loc. Totuși, două tablouri, ne arată felul în care înțelegea Chladek, poate sub influența studiilor din străinătate, să redea natura.

Cele două lucrări reprezintă aproape același loc, văzut în zori și în amurg. În primul peisaj intitulat «Dimineața», partea stîngă a tabloului este ocupată de un deal împădurit în timp ce în dreapta, o perspectivă foarte adîncă echilibrează compoziția.

Construcția celuilalt tablou, «Seara», este aproape identică, numai că scena este compusă invers; masivul împădurit este în dreapta, pe cînd perspectiva se deschide de astădată mai largă și mai adîncă, în partea atîngă a tabloului. În ambele lucrări, în primul plan, cîteva personaje, destul de stîngaci pictate, caută să dea viață locului. Prin observarea atentă a coloritului și a luminii, artistul se străduiește să determine exact momentul din zi pe care l-a fixat în fața peisajului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«Dimineața» este scăldată într-o lumină alb-argintie, care conturează colinele din planurile îndepărtate și pune pete de lumină în rariștile pădurii. O zare tran-dafirie învăluie «Seara», proiectînd reflexe arămii asupra unui grup de stînci.

Interesul pictorului pentru peisaj este de remarcat, dar totuși trebuie ținut seamă de scăderile lucrărilor. O tratare prea amănunțită, mai ales în «Seara», dăunează aspectului general al tabloului, și, pe de altă parte, o notă de romantism, devenit convențional și academic, care și-a pierdut tot elanul și căldura, dă lucrărilor un caracter static și oarecum lipsit de viață. Personajele reprezentate nu sînt legate de peisaj, nu i se integrează și nici nu ne ajută să-l localizăm geografic. Fie că sînt compoziții de atelier, fie că sînt lucrări executate sub influența gravurilor de epocă, aceste două tablouri ne dau măsura în care pictorul înțelegea, simțea și reda natura.

Tehnica pe care o stăpînea însă Chladek cu măiestrie, este aceia a miniaturii.

Una dintre miniaturile lui reprezintă portretul (bust) al unui bărbat la 40 de ani puțin întors spre dreapta, cu părul ușor ondulat, într-o dezordine căutată, cu ochii mari și vioi de un albastru intens și cu buzele puternic arcuite, imprimînd caracter figurii. Favoriții care brăzdează obrazul apropiindu-se de colțurile gurii, atenuează forma prea masivă a figurii. Personajul poartă o haină albastru-marin cu brandenburguri și guler mare răsfrînt, lăsînd să se vadă o eșarfă albă înodată cu eleganță în jurul gîtului. Lumina, just dozată, căzînd din dreapta, ajută la reliefarea planurilor și volumelor. N-ar fi exclus să fie vorba de un autoportret.

Aceste trei lucrări care nu erau pînă acum decît menționate, fără a fi fost studiate într-un catalog[1], pot contribui atît la cunoașterea posibilităților tehnice ale pictorului cît și la surprinderea felului în care înțelegea el să redea unele teme mai puțin obișnuite.

RADU IONESCU

UN DRAMATURG IGNORAT: IORDACHE GOLESCU

Istoriografia de pînă mai ieri a trecut cu vederea contribuția însemnată a lui Iordache Golescu la nașterea și dezvoltarea teatrului romînesc și a literaturii noastre dramatice.

De la descoperirea și descifrarea manuscriselor lui, mai precis de la editarea și comentarea cîtorva din aceste manuscrise[2], prea puțini s-au aplecat asupra lor cu gîndul unui studiu mai adîncit. Așa se face că, în afara preocupărilor didactice ale lui Iordache Golescu (activitatea sa, pe vremea lui Caragea, ca membru în Comisia pentru redactarea Regulamentului școlilor, elaborat în 1817, și ca efor al școalelor în aceiași perioadă; lupta lui pentru înființarea și promovarea de școli romînești, sprijinul acordat în acest scop lui Gh. Lazăr și cadrelor didactice ieșite din școala acestuia; contribuția sa personală prin scrierea unei gramatici («Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticești») și a două lexicoane — unul romînesc și altul greco-romînesc), preocupările sale beletristice și îndeosebi cultivarea genului dramatic, au rămas aproape total ignorate. Moștenirea lăsată de Iordache Golescu în acest domeniu, socotim că a avut de ce să sufere asemenea necinstire din partea reprezentanților culturii antipopulare cosmopolite, cum era aceea a trecutului nostru nu prea îndepărtat. Opera literară și preocupările literare ale lui Iordache Golescu sînt caracteristice pentru izvorul popular care le adapă și pentru obiectivele populare pe care le urmărea.

Într-o epocă în care limba romînă era ostracizată și disprețuită de clasa și orînduirea boierească de la începutul veacului al XIX-lea, Iordache Golescu a fost un promotor al mișcării pentru afirmarea limbii naționale în viața obștească, în știință ca și în literatură. El n-a întreprins în această privință numai cele știute (sprijinirea școlilor în limba romînă și elaborarea unei gramatici), dar și cea dintîi operă de valorificare a frumuseților artistice-literare, aflate în sînul poporului. Adunarea de «Pilde, povățuiri și cuvinte adevărate și povești» constituie, mult înainte de cercetările unor Anton Pann, Alecu Russo, Vasile Alecsandri, cea dintîi cercetare folclorică de la noi. Ea dovedește dincolo de meritele ei însăși, strînsele relații ce legau pe Iordache Golescu de viața, de gîndurile și de preocupările, de necazurile, frămîntările și năzuințele maselor.

[1] Cf. Th. Voinescu, Anton Chladek și începuturile picturii romînești, București, 1936.

[2] Al. Lambrior, «Convorbiri literare», VIII, 1874, se ocupă de unele manuscrise, iar N. Bănescu, în «Viața și scrierile marelui Vornic Iordache Golescu», Văleni de Munte, 1912, le comentează și editează.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lar aceste legături explică în bună măsură și conținutul și caracterul operei sale dramatice.

Ne-am apropiat de «arătările», «perdelele», și «obrazele» (tablourile, scenele și personajele) lui Iordache Golescu mai mult cu gîndul de a le situa în istoria teatrului și dramaturgiei noastre ca pe niște simple date de o semnificație ce nu ar fi depășit o importanță cronologică. Nu ne-am închipuit că vom da peste o operă dramatică, chiar neînchegată, dar reală și plină de semnificație. Căci ea a fost concepută într-o vreme în care limba romînească abia începuse a se mlădia după canoane poetice; într-o vreme în care Țara Romînească abia lua cunoștință de arta dialogului prin mijlocirea unor trupe de actori nemți, aduse de Domnița Ralu ca să desfete protipendada la teatrul inițiat de aceasta în sala de baluri de la Cișmeaua Roșie; într-o vreme în care, spre deosebire de spectacolele acestea de divertisment (în limbă germană), elevii școalei elinești căpătaseră încuviințarea de a «parastisi» (pe limbă grecească) reprezentînd pentru înflăcărarea revoluționară a eteriștilor, tragedii antice și piese eroice moderne.

Ne-am dat însă curînd seama că, în pofida caracterului rudimentar, inerent unei opere de pionierat, creația dramatică a lui Iordache Golescu nu poate rămîne numai cronologic importantă pentru începuturile teatrului nostru. Cel dintîi semn al unei literaturi dramatice originale la noi, «arătările» lui, sînt în același timp una din cele mai puternice manifestări literare ale spiritului popular antifeudal al epocii; iar folosirea elementelor dramatice pentru tălmăcirea acestui spirit de luptă și revoltă, așa cum a făcut-o Iordache Golescu, dovedește înțelesul profund militant patriotic, pe care el îl dădea genului dramatic, înainte chiar ca «tribuna de luptă» a scenei să fi apărut la vreunul din ctitorii de mai tîrziu ai teatrului nostru ca posibilă. «Arătările» lui Iordache Golescu oglindesc, într-o vreme de spectacole de divertisment (teatrul străin) și de reprezentări teatrale mai mult sau mai puțin aluzive (teatrul eterist), realitățile crude actuale și locale ale societății, contradicțiile adînci ale sistemului feudal aflat în plin proces de descompunere, pe vremea marilor răscoale țărănești din preajma și de după mișcarea lui Tudor Vladimirescu. Pentru oglindirea acestor stări de lucruri, Iordache Golescu folosește cu o izbitoare forță demascatoare, satira. Din acest punct de vedere Iordache Golescu este un precursor care se cuvine îndeosebi astăzi studiat, pentru varietatea mijloacelor și virtuozitatea cu care a știut să facă uz și să prelucreze satira populară, întîlnită în strigăturile de horă, în jocul păpușarilor, în cîntecele de răzvrătire ale haiducilor, îmbinînd-o cu mijloacele satirice clasice, ale comediei lui Aristofan.

Opera dramatică a lui Iordache Golescu e alcătuită dintr-un ciclu de *comèdii*, cum le numește el însuși, care ne prezintă «starea Țării Romînești pe vremea străinilor și a pămîntenilor». Excepție face dramatizarea unui caz judiciar ce i-a fost dat să rezolve, pe vremea cînd deținea sub Bibescu Vodă îndoita calitate de prezident al «Sfatului consultativ» și de fost membru în «Epitropia sărmanilor evghenești»; caz lipsit de semnificație deosebită și dramatizare cu vădite intenții de polemică *ad personam*, (e vorba de «Mavrodiniada sau Divanul nevinovat și defăimat sau Copiii sărmani nevîrstnici și năpăstuiți») — deși sîntem mai mult în fața unei drame morale în care cea mai mare parte din personaje sînt alegorice.

Prima lucrare din ciclul satirelor poartă titlul «Starea Țării Romînești, acum în zilele măriei sale Ioan Caragea Voevod, pe vremea asidosiei», și e însoțită de o lămurire prețioasă: «tipărită cu cheltuiala săracilor, din ceea ce le-a rămas». La această satiră se alătură organic, deși stau în afara genului dramatic, «povestea huzmetarilor» și parodia incisivă la «obștească anafora a boierilor pentru întocmirea pravilelor în zilele măriei sale Ioan Vodă Caragea».

Întregirea că «toate acestea (au fost *Nota Red.*) scrise de un prea iubit al măriei sale, la leat 1818 septembrie 29, cînd a fugit măria sa din scaun», justifică prin anonimatul ironic sub care se ascunde autorul, presupunerea că biciuirea «stării Țării Romînești sub Caragea Vodă» dacă n-a avut cum să cunoască «lumina rampei» a circulat totuși și a avut răsunetul unui pamflet politic. Urmează în completarea ciclului «Comèdia ce se numește Barbu Văcărescul, vînzătorul țării» și aceasta purtînd o notă lămuritoare cu privire la conținutul ei și o trecere ironică în umbra anonimatului a autorului: «...izvodită de Dîrzeanul, ce-i zice Slăbănogul, care s-a și tipărit cu cheltuiala calemgiilor de visterie, spre pomenirea ticăloșiei țării, la venirea muscalilor, cînd a fugit măria sa Grigore Vodă din scaun». În sfîrșit «starea Țării Romînești pe vremea pămîntenilor» întregește ciclul satirelor dramatice.

Istorie a frămîntărilor populare și a urii populare împotriva stăpînirii feudale, istorie a năzuințelor și nădejdilor de mai bine a maselor țărănești, — iată ce sînt în esență comèdiile lui Iordache Golescu. «Jăcașii» avutului și muncii norodului, de tipul vistierului Barbu Văcărescu, al logofătului Ștefan Bellu, al «măriei sale Grigore Vodă Ghica»,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apar în toată cruda lor imagine: ipocriți și venali, lipsiți de scrupule în relațiile cu poporul și cu ei înșiși, decăzuți moralmente, înstrăinați de țară și trădînd-o pentru arginți, nesătui și neistoviți în născocirea mijloacelor celor mai surprinzătoare pentru stoarcerea birurilor. Indignarea autorului se recunoaște în fiecare replică demascatoare, fie că e rostită de înșiși acești nevrednici eroi, fie de cei care iau contact cu dînșii ca birnici ori ca dijmași, fie de cei care — cum e măscăriciul ori corul (hora) — nu au decît rolul de a rosti pe marginea întîmplărilor, sentințe ilustrînd ura, disprețul, revolta, aspirațiile și nădejdile poporului. Indignarea aceasta se mărturisește cu atît mai clocotitoare cu cît ea îmbracă haina șarjei și caricaturii, a acelui « haz de necaz » popular, a jocului de cuvinte și zicale populare « fără perdea ».

Așa cum în prezentarea neocolită a realităților, comediile lui Golescu se dovedesc adevărate arme de luptă, ele apar însuflețite de o consumată artă a folosirii cuvîntului, surprinzătoare pentru epoca în care au fost scrise — modele de expresivitate literară, de însușire a tot ceea ce poporul a pus ca forță de expresie, de ironie, de emotivitate în graiul său — de la cursivitatea bătrînească a povestirii, pînă la jocul de cuvinte în doi peri, de la proverb și zicală, pînă la usturătoarea anecdotă și înțepătura epigramatică a strigăturii, de la imaginea și metafora învăluitoare pînă la cruditatea plastică a cuvintelor care se rostesc nealese și fără stînjenirea unei false rușinări, atunci cînd sînt chemate să califice o faptă ori un caracter josnic. Despre acel « jăcași » al avutului țării care a fost boierul Ștefan Bellu, Iordache Golescu spune de pildă că « a fost se vede filotimisit (cum zic grecii) să-și pună numele în lucrare; de aceea pe unii îi încoronează (după limba grecească, stefanos) ...și pe alții îi belește (după limba romînească)...; iar mulțimea de biruri, cu tot soiul de nume unele mai puțin înțelese și mai grele decît altele, puse, din sfatul aceluiaș boier, să apese pe umerii norodului — acele « dajdii peste dajdii, numiri peste numiri, felurimi de chibzuiri, felurimi de împliniri — un personaj socotește că le-ar putea sintetiza, numindu-le « belerii » după născocitorul lor ». Pe însuși Vodă autorul nu se ferește să-l arate « ușurel la minte » în trebile obștești și « turburat » cînd, Pavelica, curtezana, îi refuză favorurile pentru că domnitorul a neglijat să-i facă hatîrul de a înălța pe bărbatul ei « în mai mare boierie ». Folosirea pildelor și zicalelor tari ale poporului, folosirea acelor « pilde mojicești » cum le numește însuși Iordache Golescu, « și de sînt mojicești, dar adevărul arată », subliniază el. Pilda mojicească, pe cît de usturătoare pe obrazele asupritorilor, este pe atît de ușurătoare pentru inima grea a norodului. Ea singură, în acea vreme de apăsare, putea înfrunta în bună limbă romînească « bărbile » boierești, înstrăinate și de nevoile și de necazurile și de graiul poporului. A nu fi uitat în zugrăvirea moravurilor și fărădelegilor feudale acest aspect al caracterului antipopular al disprețului față de limba poporului, nu este în opera dramatică — satirică a lui Iordache Golescu, o latură secundară. Cînd Voicu Zapciul (din «... pe vremea asidosiei ») explică numirile grecești, neînțelese, date birurilor (monominii, monodiminii, triminii, monotriminii, etc.) ca fiind pe limbă grecească, « că e limbă bogată și frumoasă, muma limbilor, iar nu ca a noastră sărăcuță », — moș Stan îi replică revoltat: « cu bogăția limbii lor s-au îmbogățit calicii de greci din sărăcuța limbă noastră » (iar în rîndul « grecilor » sînt puși în context, toți jăcașii boieri, boieriți ori pe cale a se boieri).

Această replică se însoțește cu multe altele în care, plin de ironie, Iordache Golescu osîndește și tălmăcește în romînească curată stîlcirile franțuzite, italienizate, turcite, grecite ale graiului nostru. Este în aceste replici, prezent luptătorul pentru afirmarea limbii naționale. Dar este mai cu seamă prezent gînditorul care nu poate desprinde lupta pentru deșteptarea conștiinței naționale, de aceea pentru cucerirea libertății sociale.

Istoricii de ieri, chiar printre acei puțini ce au găsit cu cale să-i descifreze și să-i publice în parte scrierile [1], au socotit comediile lui Iordache Golescu drept simple compoziții, scrise « pentru a se distra » și izvorîte dintr-un « spirit aplecat spre gluma răutăcioasă ». Minimalizarea aceasta, desigur deloc întîmplătoare, a dus la ignorarea dramaturgului Iordache Golescu în istoria teatrului nostru. Dar, în ciuda lipsurilor formale (construcție deficitară, caracterizare declarativă a personajelor, elemente epice în dialog, conflicte neînchegat susținute etc.) lesne de explicat, care nu le fac apte de o reprezentare scenică, ele au păstrat o eficiență artistică și o prospețime care dăinuie, peste vreme pînă azi... După Iordache Golescu au trecut două decenii pentru ca drumul deschis de dînsul să fie bătut de pleiada primilor noștri dramaturgi acceptați ca atare: C. Facca, C. Bălăcescu, C. Caragiale, C. Negruzzi, Al. Russo, Mihail Kogălniceanu și îndeosebi Vasile Alecsandri. Creația acestora e, pe deasupra operei lui Iordache Golescu, în primul rînd ușor valorificabilă pe scenă. Dar, în multe

[1] N. Bănescu, op. cit., p. 48

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

privinţe ea poate să primească alături comediile lui Iordache Golescu pentru caracterul combativ patriotic ce le animă, pentru curăţia populară a limbii în care sînt scrise, pentru firescul, sprinteneala şi teatralitatea dialogului lor.

Cunoaşterea mai adîncă şi valorificarea ignoratului dramaturg care a fost Iordache Golescu ni se pare de aceea o îndatorire care nu trebuie să întîrzie a fi împlinită de istoricul de azi al teatrului nostru.

FLORIN TORNEA

ÎN LEGĂTURĂ CU TRUPELE ACTORICEŞTI AMBULANTE LA SFÎRŞITUL SECOLULUI TRECUT

La îndemnul academicianului Gala Galaction, care, într-o comunicare recentă, a vorbit cu multă căldură despre viaţa actorilor ambulanţi şi despre rolul social-artistic al turneelor provinciale înainte de primul război mondial, ne-am propus să cercetăm un domeniu pînă azi foarte puţin urmărit: activitatea trupelor ambulante din trecutul teatrului provincial.

O asemenea încercare a întreprins, încă în 1917, academicianul Barbu Lăzăreanu în revista « Scena », la rubrica: « Puţină arheologie teatrală », şi în cîteva broşuri care de fapt concentrau articolele publicate în « Scena ».

Mapa de foi volante, anunţuri, programe, rămase pînă azi netriate şi necercetate, în proprietatea Academiei R.P.R., va fi şi ea, alături de memoriile răzleţe şi de amintirile personale ale unor actori (de exemplu: Anestin, Montaureanu etc.), de folos în alcătuirea acestui studiu de neapărată utilitate pentru istoria teatrului romînesc.

★

Din înjghebările actoriceşti care cutreerau, cu diligenţa ori mai des cu căruţa cu coviltir, de-a lungul şi de-a latul Moldovei, Munteniei, Olteniei, şi care erau reţinute mai cu seamă la Brăila, Galaţi, Focşani, Rîmnicul-Vîlcea, Cîmpulung, Caracal, s-au desprins nume care, ulterior, s-au impus în cultura romînească.

Matei Millo, ani întregi, a colindat provincia şi nu odată a rămas dator la han întreţinerea trupei; ani de-a rîndul au hoinărit cu trupe de turneu Costache Caragiale, fraţii Vlădiceşti şi Fany Tardini, Mihail Pascaly, Ion Anestin, purtînd cu ei pasiunea pentru teatru. Într-un asemenea popas a fost angajat sufleur şi copietor de roluri, cu şapte galbeni pe lună, tînărul Mihail Eminescu, care din cuşca de sufleur învăţa să judece actorii, să cunoască meseria teatrului şi să folosească această învăţătură.

Constantin Radovici, Vasile Toneanu, chiar Ion Brezeanu şi-au făcut stagiul de ucenicie în aceste trupe vagabonde.

Foarte mulţi actori din trupele ambulante au rămas însă cu totul necunoscuţi pentru marea majoritate a publicului. Academicianul Gala Galaction consemna, într-un articol datînd din 1911 [1], surprinderea bucureşteanului, mărginit la capitala lui, ignorant că mai există şi alte scene prin provincie, atunci cînd un actor necunoscut se releva pe neaşteptate.

Nicolae Hagiescu, Zaharia Burienescu (în mod deosebit apreciat de I. L. Caragiale), Gherman Popescu, Costache Petrescu cu soţia lui, Manolescu sînt printre cei mulţi pe care nepăsarea caracteristică politicienilor burghezi pentru tot ceea ce e artă şi cultură îi silea la o viaţă grea de necontenită frămîntare. Aceştia erau cei care nu se puteau acomoda legilor şi regulamentelor părtinitoare ale stăpînirii boiereşti şi nici nu voiau să se supună « ordinelor ». Stăpîni pe lumea lor de roluri, cu toate necazurile vieţii de vagabondaj artistic, vor fi avut şi mulţumiri, de vreme ce au preferat-o funcţionarismului.

Un asemenea actor a fost Alexandru Vlădicescu, directorul şi sufletul trupei din care mai făceau parte: Fany Tardini, soţia lui; Ion Vlădicescu, fratele lui; I. Anestin; Maria Anestin; Victoria şi Adina Cristescu; Stavrescu; Petreanu; Lica Poenaru; Tudoraş etc.

Din cei mai apropiaţi în timp, un talent natural, nesilit, cu multă putere de comunicare avea Gr. Manolescu, care juca în Bucureşti la grădina Dacia, dar pleca şi prin provincie cu trupa; la Ploeşti, de pildă, a interpretat Hamlet.

Dintre actriţele de seamă ale Craiovei s-a impus Maria Petrescu; ea ştia să emoţioneze publicul prin mijloace naturale, omeneşti, creînd instinctiv nenumărate nimicuri, gesturi, care completau rolul.

Om vioi, inteligent, mai cult decît cei mai mulţi dintre actorii de pe vremea sa, Hagiescu era un excelent actor de comedie,

[1] Constantin Radovici, « Rampa », 10 octombrie 1911.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unul dintre puţinii interpreţi ai « Avarului » de Molière, la noi.

Una dintre primele griji ale lui I. L. Caragiale, director al Teatrului Naţional din Bucureşti, a fost să angajeze pe Hagiescu şi pe Ion Anestin, să-i scape de rătăcitul prin provincie. Stagiul lor la Teatrul Naţional a durat însă tot aşa de puţin cît şi directoratul lui Caragiale.

Risipiţi în provincie, actorii trupelor de turneu s-au stins în mizerie, neştiuţi de nimeni, la capătul unei existenţe de eforturi creatoare; unii, ca de pildă Savel Aurelian, nepot al lui Burienescu, au părăsit scena prematur pentru o viaţă mai comodă, poate, dar şi mai lipsită de satisfacţii.

Ce şi cum jucau aceste trupe ambulante? Popularizatori mai ales ai comediilor lui Alexandri şi Millo, ele jucau şi melodrame străine (Nestroy, Feuillet, Sardou etc.), şi fantezii dramatice, în care cupletele cîntate alternau cu dansuri şi acrobaţii: « Fata aerului », « Împăratul chinezilor », adeseori localizări făcute de ei înşişi.

Recuzita era sumară, redusă la mai puţin decît strictul necesar, pentru a nu stînjeni traiul ambulatoriu al acestor trupe; din fericire decorul, compus din cîteva pînze uşor de împăturit, nu se deslușea prea bine în lumina slabă a unor lămpi cu rapiţă, mai tîrziu cu petrol, împrumutate.

Actorii suplineau însă cu verva lor scînteietoare, cu inventivitatea lor nesleită, cu puterea lor de improvizaţie toate aceste lipsuri ale teatrului-baracă.

Convinşi de frumuseţea şi eficacitatea misiunii lor, aceşti neconformişti, angajaţi în turnee fără itinerarii precise, au cunoscut, deşi trupe mici, succese mari, care totuşi nu depăşeau modestele tîrguşoare de provincie.

Succesul actorilor ambulanţi se datora în primul rînd accesibilităţii repertoriului. Prima în repertoriul lor, foarte pestriţ de altfel, genul revuistic, în care, prin cuplete, se comentau, într-un mod satiric, evenimentele zilei, ultimele măsuri ale guvernului, cele mai recente mode afişate de protipendadă, cele mai actuale ştiri. În felul acesta se stabilea o foarte strînsă legătură de informaţii şi, în acelaşi timp, de comunicări de opinii între public şi actori şi, sub acest aspect, activitatea trupelor de turneu (care deseori pătrundeau şi în sate), reprezintă un indicator al pulsului publicului, oferă un material revelator şi justifică necesitatea unui studiu mai amplu şi documentat.

ANCA COSTA-FORU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

ORNAMENTUL POPULAR AL CARELIENILOR DE PE VOLGA SUPERIOARĂ *

Studiul lui G. S. Maslova asupra ornamentului carelienilor de pe Volga superioară reprezintă un exemplu teoretic și metodologic pentru felul în care trebuie abordată problematica creației artistice populare de către cercetătorii acestui domeniu din cultura poporului. Folosind și interpretînd un bogat material de teren, strîns cu grijă cu ocazia unor expediții științifice organizate pentru studiul culturii carelienilor din regiunea Calinin, în perioada 1925 1945 precum și fondurile destinate muzeelor din Moscova și ale unor muzee regionale istorico-etnografice, G. S. Maslova reușește să ne dea o imagine convingătoare a bogăției și originalității artei decorative a poporului carelian.

Unul din meritele importante ale lucrării este faptul că autoarea folosește și materialul documentar oferit de alte discipline — istorie, arheologie, folklor — ceea ce îi permite să desprindă nu numai originea și dezvoltarea artei carelienilor, ci și etnogeneza acestui popor. Aceasta îi dă și posibilitatea de a arăta inconsistența și caracterul reacționar al lucrărilor unor cercetători burghezi ca Heikel, Sirelius etc., care nesocotind drumul istoric de dezvoltare al carelienilor, se situau de pe poziția naționalistă a unei culturi finice unice.

Cercetarea și analiza ornamentului este făcută în legătură cu obiectele ce se ornamentează, deoarece, după cum constată just autoarea, « cunoașterea obiectelor ornamentate, a destinației și rolului lor în viața țărănească din Carelia, este o premisă necesară pentru studierea însăși a ornamentului, care este indisolubil legat de viață, de traiul și de concepția despre lume a poporului » (p. 35).

Considerînd ornamentul ca un document al istoriei culturii unui popor, care, asemenea folklorului, « însoțește permanent și într-un mod specific istoria din cea mai îndepărtată antichitate », G. S. Maslova își propune ca sarcină principală de a arăta (pe baza ornamentului) « legăturile istorico-culturale ale carelienilor de pe Volga superioară, precum și de a dezvălui originalitatea artei lor ».

Analiza ornamentului arată că cele mai caracteristice motive ornamentale ale carelienilor coboară pînă în antichitatea îndepărtată și sînt legate de arta primitivă din nordul Europei răsăritene. Pătrunderea elementelor zoomorfe în arta decorativă a populației careliene de pe Volga superioară — elemente care au existat la populația de pe Volga superioară — a fost determinată de procesul etnogenezei lor. Ea a fost ușurată de existența la carelieni a unor forme apropiate de artă decorativă, corespunzînd unui anumit nivel de dezvoltare a forțelor de producție și concepției lor despre lume.

Cum era și firesc, cea mai mare extindere în economia lucrării o are capitolul privitor la analiza motivelor ornamentale fundamentale, la compoziția și stilul ornamentului.

Specificul ornamentului carelienilor îl constituie bogăția de reprezentări zoomorfe — renul, elanul, calul, păsările de apă, etc. Procedeul de a acoperi cîmpul țesăturii cu figuri de animale sau păsări prin rînduri orizontale sau în diagonală, este trăsătura caracteristică a ornamentului carelian, acest procedeu nefiind cunoscut în arta decorativă a altor popoare din U.R.S.S.

Dar autoarea nu se mărginește numai la descrierea ornamentelor și a tehnicii executării

* G. S. Maslova, Narodnîi ornament Verhnevoljschih Carel. Editura Academiei de Științe a U.R.S.S. Lucrările Institutului de etnografie « N. N. Micluho Maclay », vol. XI, M.—L., 1951, 137 pagini, 62 planșe.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lor, ci caută să pătrundă conținutul de idei, înțelesul motivelor ornamentale aplicate. Analiza ornamentului arată că o mare parte din motive sînt modele abstracte cu caracter geometric, printre care trebuie să distingem motivele care vin din stadiile timpurii ale culturii; iar pe de altă parte, acelea care nu sînt primordiale, ci reprezintă rezultatul unui îndelungat proces de transformare a reprezentărilor realiste. O altă grupă o constituie motivele figurative, dintre care unele reproduc realitatea înconjurătoare, iar altele — subiecte legate de vechile concepții religioase ale carelienilor. Autoarea arată că motivele ornamentale ca arborele vieții, reprezentarea unor animale ca renul, sau figura de femeie așezată în centrul unei compoziții ornamentale, sînt în legătură cu credințele religioase ale carelienilor.

Pe baza analizei motivelor de la piesele de găteală a capului, autoarea stabilește trei grupe de ornamente: 1. motive care reprezintă lumea animală și vegetală a carelienilor; 2. motive geometrizate care prin baza lor inițială duc la reprezentări de animale, plante, figuri omenești și elemente ale naturii; 3. motive pur geometrice printre care există și elemente vechi și altele relativ tîrzii constituite în urma unui îndelungat proces de transformare a lor.

În arta ornamentală a carelienilor se disting două procese: 1. un proces de geometrizare a motivelor figurative și 2. un proces de dezvoltare tot mai mare a tendințelor realiste.

Ornamentica carelienilor dovedește legături culturale deosebit de intense cu alte popoare, printre care se reliefează legăturile cu poporul rus, cu care carelienii au convieţuit vreme îndelungată.

Influențele din partea popoarelor învecinate s-au resimțit mai ales în ornamentica ștergarelor. Ele au afectat mai puțin motivele ornamentale ale gătelii capului, pentru că aceasta reflectă starea socială a femeii.

Și în tehnica executării ornamentelor s-a resimțit influența popoarelor cu care carelienii au intrat în contact. Toate acestea însă nu exclud — conchide autoarea —, « originalitatea ornamenticii carelienilor care reprezintă o valoroasă contribuție la tezaurul artei figurative a popoarelor Uniunii Sovietice ».

Lucrarea prezintă și unele lipsuri. Așa, de pildă, dintre piesele textile autoarea se ocupă numai de ornamentica gătelii capului și a ștergarelor. Cît privește alte genuri de manifestare artistică, aceste sînt cu totul neglijate. De asemenea cromatica este trecută sub tăcere, cu toată importanța pe care aceasta o are în realizarea efectului estetic.

În sfîrșit sînt și unele lipsuri legate de tehnica executării unor desene, planșe și fotografii, de claritatea acestora, lipsuri pe care autoarea încearcă să le suplinească prin explicații.

Îndepărtarea acestor lipsuri într-o viitoare ediție ar spori sensibil valoroasa contribuție pe care cercetătoarea sovietică o aduce la cunoașterea artei decorative a popoarelor Uniunii Sovietice, deschizînd pespective largi și pentru alte studii în domeniul creației artistice populare.

BORIS ZDERCIUC

ARHITECTURA BULGARIEI *

Publicarea lucrării lui M. P. Tapenco consacrată dezvoltării arhitecturii Bulgariei, din epoca comunei primitive și pînă în zilele noastre, îmbogățește literatura artistică de specialitate cu un temeinic și valoros studiu. În condițiile actuale de creație în R.P. Bulgaria a unei arte care să răspundă nevoilor culturale mereu crescînde ale societății bulgare pe drumul construirii orînduirii socialiste, lucrarea cercetătorului sovietic reprezintă un incontestabil ajutor pentru arhitecții bulgari.

Interesul pe care M. P. Tapenco îl acordă arhitecturii bulgare nu este un act izolat în istoria preocupărilor cercetătorilor ruși față de cultura și arta poporului bulgar. E destul să amintim că primele lucrări asupra culturii Bulgariei au fost elaborate de cercetători ruși ca Grigorovici — « Note din călătoria prin Turcia europeană, Cazan, 1848 — Hilferding, A. I. Capustin (Antonin), Uspenski, pentru a ne da seama că studiul pe care-l recenzăm continuă o linie tradițională bine conturată. Se înțelege că poziția teoretică, metoda, ca și scopul însuși al cercetătorilor sînt diferite.

Prevenind pe cititor chiar de la primele pagini că lucrarea « nu este o cercetare a unor anumite laturi speciale ale arhitecturii bulgare »,

* M. P. Tapenco; Arhitectura Bolgarii, Ocerc. Gosudarstvennoe izdatelstvo literaturî po stroitelstvu i arhitecture, Moskva, 1953. Editura de Stat pentru literatură de construcții și arhitectură, Moscova, 1953. 278 p., cu 2 hărți, 33 planuri, 9 desene, 128 fotografii în text.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scopul ei fiind strîngerea și sistematizarea unui material concret pentru « a da cititorului sovietic o imagine măcar generală despre arhitectura poporului bulgar », autorul des-fășoară și analizează, în cadrul diferitelor etape ale istoriei poporului bulgar, un bogat material de fapte, căutînd să scoată în evidență origina-litatea arhitecturii bulgare și locul pe care ea îl ocupă în cadrul dezvoltării arhitecturii europene.

Cercetarea materialului este făcută în legătură cu procesul istoric al dezvoltării socie-tății bulgare, căci, constată autorul, « etapele dezvoltării culturii bulgare sînt legate atît de nemijlocit de mersul istoriei, încît studierea arhitecturii bulgare în afara legăturii ei cu istoria poporului bulgar este imposibilă. Fără această legătură nu pot fi explicate diferitele etape ale arhitecturii bulgare ».

Pornind de pe această poziție metodo-logică a istorismului consecvent, autorul își organizează expunerea materialului cores-punzător principalelor epoci ale istoriei socie-tății bulgare.

Analiza monumentelor celor mai vechi de arhitectură de pe teritoriul Bulgariei — rămase sau reconstituite — arată că, printr-o serie de elemente ale sale, arta bulgară a cons-trucțiilor se leagă de tradițiile artistice ale lumii tracice și greco-romane. Pe lîngă fondul medi-teranean, izvorul tradițiilor antice ale artei paleo-bulgare trebuie căutat și în orașele de pe litoralul nordic al Mării Negre — Olbia, Chersonez, Panticapeia — a căror cultură s-a alambicat și a trecut în cultura popoarelor slave și a altor popoare în curs de formare. Monumentele arhitecturale din secolele V—VII de pe teritoriul Crimeii prezintă unele note comune cu basilicele paleo-bulgare. Dar autorul precizează că aceste elemente tradiționale au constituit numai materialul inițial pe baza căruia s-au conturat, cu timpul, particulari-tățile slave ale artei naționale bulgare. Față de procedeele arhitecturale orientale și ele-nistice, monumentele paleo-bulgare dovedesc o mare libertate de compoziție și varietate tipologică și tocmai această îndrăzneală, această atitudine liberă în concepția artistică au cons-tituit, după părerea autorului, premiza pentru progresul și dezvoltarea creatoare a unei arhitecturi originale în Bulgaria.

Studiind cu o scrupulozitate ce se cere subliniată monumentele de arhitectură bul-gară și comparîndu-le cu arhitectura din alte regiuni ale lumii slave, autorul dovedește în mod convingător că, în caracteristicele sale esențiale, arhitectura paleo-bulgare este o arhitectură slavă. Acest fapt își are explicația în procesul etnogenetic al poporului bulgar. În momentul sosirii bulgarilor lui Asparuh în actuala regiune de așezare, ei au găsit aici o populație slavă cu puternice organizații statale și cu un nivel de cultură ridicat, pe care și-au însușit-o. De altfel și anterior stabilirii bulgarilor în sudul Dunării, ei intraseră în con-tact cu triburile slave, amestecîndu-se cu ti-verții, ulicii etc. Autorul citează o serie de monumente vechi bulgare în cazul cărora se poate constata o legătură limpede cu construc-țiile din Rusia Kieviană sau din perioadele anterioare, atît în ce privește planul cît și con-cepția artistică și tehnica de ornamentare.

O problemă căreia autorul îi acordă o deosebită atenție în cursul lucrării este aceea a rolului pe care l-a avut arta bizantină în for-marea și dezvoltarea arhitecturii bulgare. M. P. Tapenco socotește ca neîntemeiate teoriile emise de istoricii burghezi ai artei cu privire la originea arhitecturii bulgare, teorii care, cu toate deosebirile de detaliu, susțin caracterul de « import » al arhitecturii bul-gare.

În legătură cu originea arhitecturii sud-slave, în istoriografia burgheză s-au conturat trei poziții.

Unii cercetători ca Diehl, Wulf și Zim-merman consideră arhitectura sud-slavă ca o variantă a arhitecturii bizantine. Alții ca Rivoira (Italia) și Cachanin (Jugoslavia) susțineau că arhitectura sud-slavă nu are nimic original și că ea a depins în întregime de arhitectura Europei Occidentale. În sfîrșit, o a treia cate-gorie — Millet și Strzygowski — afirmau că arhitectura sud-slavă, și în primul rînd cea bulgară, nu are nimic comun cu cea a altor popoare slave și că prin caracterul său se leagă de arhitectura orientală, din Iran și Asia Mică. În această ultimă categorie se încadrează și școala reacționară a lui Filov. Însă faptele istorice și studiul monumentelor de arhitectură, constată autorul, arată inconsistența și carac-terul tendențios al acestor teorii care nu țin seamă de poporul care creează și poartă o anumită cultură, de legătura dintre creația artistică și istoria poporului.

Monumentele de arhitectură bulgară dove-desc originalitatea și caracterul specific al acesteia, confirmînd o linie proprie de dez-voltare în condiții istorice specifice. Chiar dacă ea nu a putut atinge o deplină maturitate în ce privește perfecțiunea stilului și a formelor de expresie, explicația acestui fapt nu trebuie căutată, după M. P. Tapenco, în caracterul de împrumut al arhitecturii bulgare, ci în condițiile istoriei poporului bulgar, care de trei ori a trebuit să sufere invazii și stăpîniri străine, dintre care ultima — cea turcească cu o durată de aproape 500 de ani — a înnă-bușit manifestarea creatoare a talentului popular în domeniul artei construcțiilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Arhitectura bizantină a manifestat, firește, anumite influențe asupra celei bulgare. Aceste influențe s-au resimțit, în special, în momentul cînd artistocrația și curtea bulgară au început să împrumute obiceiurile și ceremonialul fastuos al curții bizantine. Creștinismul a fost, de asemenea, un fapt care a contribuit la pătrunderea tehnicii arhitecturale bizantine pe teritoriul bulgar. Dar aceste influențe nu au anihilat originalitatea arhitecturii bulgare. Păstrarea liniei tradiționale în dezvoltarea artei bulgare a construcțiilor își găsește explicație nu numai în faptul că în momentul în care legătura cu Bizanțul devine mai vie arhitectura bulgară atinge un nivel de dezvoltare destul de ridicat, ci și în caracterul relațiilor bulgaro-bizantine, relații de cele mai multe ori dușmănoase, de luptă. La păstrarea notei de autenticitate și originalitate a arhitecturii bulgare a contribuit și faptul că în perioada constituirii sale ca formă de manifestare artistică populară, meșterii constructori erau băștinași, care nu ajunseseră la o suficientă înțelegere față de formele rafinate ale arhitecturii bizantine.

În dezvoltarea sa arhitectura bulgară a realizat cele mai originale monumente de artă în perioada primului și a celui de al doilea stat bulgar, purtînd amprentele condițiilor economice sociale caracteristice celor două momente din istoria poporului bulgar. Monumentele de arhitectură din această perioadă ating un nivel de realizare artistică atît de ridicat, în special în domeniul ornamentării, încît influențează chiar și arta popoarelor vecine. Ca exemplu, autorul citează biserica celor 12 apostoli din Salonic și o serie de monumente din capitala Bizanțului de pe timpul dinastiei Paleologilor. Procedeele arhitecturale și decorative bulgare au pătruns și în țara noastră, putînd fi urmărite în unele monumente, cum ar fi biserica sf. Nicolae domnesc de la Curtea de Argeș.

Una dintre particularitățile distinctive ale arhitecturii religioase medievale bulgare este legătura ei directă cu arta populară, mai ales în ce privește procedeele decorative. Explicația acestui fapt autorul o găsește în trăsăturile orînduirii sociale din Bulgaria și în formele pe care le-a luat ceremonialul bisericesc creștin. Ritualul bisericesc la slavi repeta într-o mare măsură obiceiurile populare, iar slujitorii cultului se deosebeau prea puțin de țăranii agricultori și păstori. Din această cauză arhitectura religioasă din Bulgaria a fost mult mai simplă și mai aproape de înțelegerea poporului decît cea bizantină sau romană.

Dacă pentru epocile dinainte de feudalism lucrarea nu ne face cunoștință decît cu arhitectura religioasă și de apărare, tratînd dezvoltarea arhitecturii bulgare în feudalism, autorul se ocupă și de arhitectura civilă. Această atenție acordată arhitecturii civile își are o explicație istorică. Stăpînirea turcească nu numai că a distrus monumentele de arhitectură construite anterior, dar a împiedicat orice nouă construcție. Arhitectura monumentală a stagnat astfel aproape 500 de ani. În aceste condiții, arhitectura civilă — construcția de locuințe — a rămas singura posibilitate de continuare și de manifestare a spiritului creator al poporului. Ea s-a dezvoltat în special în regiunile mai ferite de accesul și controlul turcesc.

În perioada capitalismului, arhitectura bulgară nu a realizat monumente originale de artă națională. Din cauza mărginirii sale de clasă, burghezia a fost incapabilă să înțeleagă și să continue tradițiile naționale ale poporului. Clasă cosmopolită, ea este ruptă de popor.

Dar capitalismul nu a reușit să sugrume complet tradițiile artistice ale poporului bulgar. Aceste tradiții au fost continuate de poporul muncitor și de cei mai buni reprezentanți ai arhitecturii naționale. Moștenirea valabilă în domeniul artei construcțiilor constituie piatra unghiulară pe care se formează și se dezvoltă arhitectura din Bulgaria democrat-populară. Devenind o problemă de stat, arhitectura bulgară are astăzi largi posibilități de dezvoltare. Drumul ei este acela al unei arte socialiste, legate de viață, iar prin formele sale, arhitectura bulgară actuală trebuie să satisfacă cerințele estetice ale cetățeanului liber al societății socialiste.

Unul din meritele deosebite ale lucrării lui M. P. Tapenco, pe lîngă valoarea ei teoretică și documentară incontestabilă, constă în tratarea materialului în legătură nemijlocită cu istoria poporului bulgar și cu condițiile economico-sociale din diferitele epoci istorice. Faptul acesta i-a permis autorului să stabilească nu numai etapele de dezvoltare ale arhitecturii bulgare, propunînd o periodizare care, cel puțin în etapa actuală a cercetărilor, nu poate întîmpina după părerea noastră, obiecții esențiale dar să și stabilească interesante legături între condițiile de viață economico-socială și arta construcțiilor din diferite orînduiri. Astfel, ca să dăm numai un singur exemplu, orînduirea socială a primului stat bulgar — secolele VII—XI— stat centralist și puternic organizat, și-a găsit expresia în arhitectura monumentală, simplă și austeră, de proporții impunătoare. În schimb, fărîmițarea feudală din timpul celui de al doilea stat bulgar — secolele XII—XIV— a generat o arhitectură lipsită de monumentalitate, caracterizată, în general, prin forme mici.

Autorul însă nu transformă această dependență într-un schematism rigid. Con-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ştient de caracterul complex al dependenţei dintre artă şi baza social-economică, el nu neglijează nici ceilalţi factori care pot influenţa tehnica, stilul şi concepţia artistică în arhitectură, cum sînt, de pildă, mediul geografic, legăturile cu alte popoare, diferite evenimente istorice, cum ar fi primirea creştinismului de către poporul bulgar etc.

Lucrarea este bogat ilustrată cu planuri, fotografii şi desene de o excepţională execuţie. De altfel, studiul lui M. P. Tapenco nu numai că tratează o problemă de istoria artelor, dar lucrarea însăşi, prin condiţiile tehnice în care a apărut, atinge un nivel superior pentru publicaţiile cu caracter artistic.

La aceasta trebuie să adăugăm stilul cursiv de expunere care te captivează de la primele pagini.

Prin toate aceste calităţi lectura lucrării lui M. P. Tapenco este utilă pentru cercetătorii în domeniul artei de toate genurile, putînd constitui un valoros îndreptar şi îndemn pentru elaborarea unor lucrări similare în domeniul arhitecturii noastre naţionale.

BORIS ZDERCIUC

«ARTA PLASTICĂ»*

Revista Uniunii artiştilor plastici cehoslovaci închină primul său număr din anul 1953 marelui pictor ceh Mikulaş Aleš, cu prilejul aniversării a 100 ani de la naşterea sa.

Alături de compozitorul Bedrich Smetana şi de scriitorul Alois Jirasek, pictorul Mikulaş Aleš este unul dintre marii clasici ai artei naţionale cehe.

În articolul său «Mikulaş Aleš şi vremea noastră», Vlastimil Rada caracterizează astfel sensul adînc şi actualitatea creaţiei lui Mikulaş Aleš: «Chiar de la început, arta lui Aleš a servit în mod conştient poporul. Arta lui este mare tocmai pentrucă este pusă în slujba poporului, tocmai din această cauză, arta sa nu pierde niciodată legătura cu viaţa, stă temeinic înfiptă în realitate, nu devine niciodată un joc în sine sau un simplu meşteşug. Este opera unui mare pictor, mare fiindcă ştie să poetizeze şi să lupte cu ajutorul pensulei. De aceea, Mikulaş Aleš este învăţătorul şi pilda generaţiei de astăzi. Îl socotim al nostru precum artiştii progresişti din Apus îl socotesc al lor pe Delacroix şi pe Daumier. Are pentru noi aceeaşi importanţă pe care o au Suricov şi Repin pentru artiştii sovietici» (p. 31).

Profesorul Zdenek Nejedly, preşedintele Academiei Cehoslovace, precizează astfel rostul aniversării lui Mikulaş Aleš.

«Vrem să dezvăluim temeliile pe care s-a dezvoltat arta noastră cea mai profund naţională, vrem să sezisăm sensul ei adevărat, vrem ca de la marii noştri maeştri să nu înveţe numai artiştii, ci întregul nostru popor, vrem ca arta marilor noştri clasici să ne ajute la mobilizarea şi la eliberarea forţelor creatoare ale poporului, vrem ca ei să arate mai cu seamă tineretului nostru calea cea mai justă şi cea mai frumoasă, care duce înainte» (p. 3).

Creaţia lui Mikulaş Aleš a fost bogată şi multilaterală. De la marea lui operă «Patria», care împodobeşte Teatrul Naţional din Praga, pînă la ilustrarea unor cărţi cu poveşti, calendare şi abecedare, el a abordat toate domeniile în care pictura lui a putut contribui la întărirea conştiinţei naţionale în perioada cînd poporul ceh lupta să scape din robia împărăţiei Habsburgilor.

Ca un amănunt, notăm faptul că la începutul formării sale artistice, în 1875, el a venit în legătură şi cu romîni cu care s-a întîlnit pe cînd îşi făcea serviciul militar, la cazarma din Ujezd din Praga, unde alături de maghiari şi slovaci se găseau şi romîni din nordul Transilvaniei. Din această perioadă datează şi tabloul său «Marşul Rakoczy», inspirat din lupta poporului din Slovacia, Ucraina Transcarpatică şi Transilvania de nord împotriva stăpînirii Habsburgilor.

În nr. 2 al revistei, Dusan Sindelar publică un studiu despre «Tipicul în artă», în care dezbate următoarele probleme: tipicul ca bază a realismului, ce este tipic, unitatea dintre caracterele tipice şi împrejurările tipice în opera de artă, rolul fanteziei în crearea tipurilor, relaţia dintre unic şi general în opera de artă, tipizarea în realismul tipic şi în realismul socialist. Dincolo de consideraţiile teoretice făcute şi la noi cu prilejul dezbaterilor despre tipic în artă, merită să fie reţinută următoarea îndrumare practică:

«Din nenorocire mai sînt şi azi la noi unii pictori care pentru a «crea» tipul muncitorului se deplasează pentru două-trei zile

* «Vytvarne umenni», nr. 1, 2, 3, ianuarie — februarie, martie — aprilie, mai — iunie 1953.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la o fabrică, aruncă o privire și își aleg un muncitor, cel mai tipic după părerea lui. Nu vrem să oprim pe pictori să-și aleagă un model și să lucreze după model. Fără aceasta nici nu ar putea exista pictură. Trebuie însă precizat că pictorul nu poate cunoaște într-un timp atît de scurt muncitorul ca tip și mediul de fabrică ca fenomen de viață tipică.

Pentru a cunoaște în așa fel lucrurile încît să poți crea tipuri este nevoie să trăiești mai mult timp cu muncitorii, să cunoști cît mai mulți dintre ei, să studiezi bine mediul în care trăiesc. Dar pentru artistul care vrea să prezinte doar o copie a vieții, toate acestea sînt inutile. Să nu se mire însă acesta cînd muncitorii îi vor spune că arta lui este de prisos » (p. 165).

Pe aceeași linie trebuie subliniată atenția pe care o acordă revista expoziției « Artiști pe marile șantiere ale construirii socialismului », care a avut loc în sala Manes din Praga în decembrie 1952, ianuarie 1953. Despre această expoziție, revista publică o dare de seamă, un articol principal, intitulat: « Să învățăm din moștenirea noastră clasică » (p. 202—209), și mai multe mărturisiri ale artiștilor plastici care au vizitat marile șantiere ale socialismului.

Deosebit de importantă este știrea despre înființarea Cabinetului pentru teoria și istoria artelor de pe lîngă Academia Cehoslovacă. Cabinetul este condus de dr. Vladimir Novotny și se ocupă cu studiul problemelor istorice și teoretice în legătură cu arta plastică din Republica Cehoslovacă. Primele sale acțiuni sînt: publicarea unui volum despre monumentele artistice cehe și a unui studiu amplu despre grafica cehă din secolul al XIX-lea.

✶

Numărul 3 al revistei este închinat profesorului Zdenek Nejedly, președintele Academiei Cehoslovace, cu prilejul împlinirii a 70 de ani. Pe lîngă articolele comemorative, revista îl sărbătorește pe Zdenek Nejedly publicîndu-i articolul « Despre realismul adevărat și realismul fals », apărut la 15 iulie 1948 în revista Var și o serie de articole despre marii artiști plastici cehoslovaci: I. V. Myslbek, Jan Stursa, Jan Kotera, Otto Gutfreund, Max Svabinski.

« Ceea ce trebuie subliniat înainte de toate — spune profesorul Zdenek Nejedly în articolul amintit — și ceea ce ar trebui să fie de la sine înțeles dar, după cum se vede nu este, e faptul că arta realistă nu poate fi decît arta adevărată și nu orice pastișă sau muncă de mîntuială. Aceasta este primul lucru pe care trebuie să-l subliniem. Dacă un lucru nu este artă, nu poate fi nici artă realistă. Mîzgălirea rămîne tot mîzgălitură, chiar dacă are aparențe realiste. Ea poate fi în cel mai bun caz o mîzgălitură realistă, dar în nici un caz artă realistă. Primul criteriu nu este realismul, ci arta. Aici este hotarul care desparte ceea ce e artă de ceea ce nu e artă și de abea în domeniul artei există al doilea hotar care desparte arta realistă de arta nerealistă. Totuși arta realistă e mai apropiată de simbolism sau de oricare artă nerealistă decît de orice fel de așa zisă pseudoartă sau ne-artă așa zis „realistă".

De aceea spunem celor care nu sînt artiști: jos mîna de pe cauza pentru care luptăm! Nu este îngăduit ca realismul să fie haină de vreme rea pentru neputință, așa cum se întîmplă adesea » (p. 269).

Pe lîngă articolele amintite, revista prezintă un bogat material de dezbateri și informații asupra vieții artistice din Republica Cehoslovacă. Problemele sînt tratate cu sobrietatea și adîncirea științifică caracteristică oamenilor de cultură și artă din Cehoslovacia.

Prezentarea grafică a revistei este de bună calitate, fiecare articol fiind însoțit de o bogată și frumos prezentată ilustrație. Reproducerile în culori dovedesc nivelul înalt al artei grafice cehoslovace.

« REVISTA DE ARTĂ » *

Revista Institutului de arte al Republicii Populare Polone și a Uniunii artiștilor plastici poloni apare bimensual. Cele cinci numere din anul 1953, care ne sînt cunoscute, aduc un interesant material asupra vieții artistice polone. Bogat ilustrate, ele ne dau putința de a cunoaște mai nemijlocit realizările artiștilor plastici polonezi contemporani, precum și cele mai de seamă opere ale trecutului din a cărui tradiție se dezvoltă organic plastica polonă de astăzi. Din articolele care dezbat probleme principiale, din dările de seamă asupra expozițiilor și din reconsiderările clasicilor, ne putem da seama de dezvoltarea pe care au luat-o artele plastice în Republica Populară Polonă, de realizările și lipsurile din diferitele domenii și de multilateralitatea preocupărilor celor care studiază creația plastică, de azi și din

* „Przeglad Artystyczny", Varșovia, 1953, nr. 1-5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trecut, a poporului polon. Bogata bibliografie a lucrărilor de artă și dările de seamă asupra «Materialelor pentru studiu și discuții în domeniul teoriei și istoriei artelor, a criticii de artă și cercetărilor asupra artei» publicate în fiecare număr, întregesc sugestiv imaginea asupra vieții artistice polone.

Într-un cuprinzător și bogat ilustrat articol Mieczyslaw Porebski trece în revistă lucrările prezentate la cea de a III-a expoziție anuală a plasticii polone (nr. 1, p. 16—44), analizînd problemele esențiale pe care această expoziție le-a pus pentru dezvoltarea artelor plastice în Republica Populară Polonă.

«Cea de a III-a expoziție anuală a plasticii — scrie Mieczyslaw Porębski — marchează un pas înapoi într-una din problemele esențiale ale creației noastre artistice, în tematica politico-ideologică. La această expoziție au predominat mai mult temele «neutre», peisajul, portretul, natura moartă. Problemele esențiale ale mersului înainte al poporului nostru pe drumul construirii socialismului au fost tratate întîmplător și superficial. A lipsit ajutorul ideologic și organizatoric și a lipsit și efortul personal al artiștilor... Am uitat că sîntem în luptă și deci expoziția nu a oglindit lupta».

Mieczyslaw Porebski trece apoi în revistă cu exemple concrete, lipsurile ideologice și de măiestrie artistică, atît în pictura și sculptura, cît și în grafica poloneză de astăzi pentru a-și încheia astfel articolul:

«Va trebui să mai așteptăm fără îndoială mai mult timp, pînă vom putea vorbi despre rezultate pozitive atît în pictură, cît și în sculptură și grafică. Că aceste rezultate vor apărea, nu ne putem însă îndoi nici o clipă, căci aceasta derivă din corelația fundamentală între artă și realitate. Sarcina noastră este să ajutăm grăbirea acestui proces. Pentru aceasta însă trebuie să lovim fără milă în credințele, obiceiurile și prejudecățile vechi. Trebuie să urmărim găsirea acelor adevăruri care să ia în conștiința artiștilor plastici locul rețetelor oportuniste și al manierelor. Problema nu e ușoară și cere un efort comun».

★

Numărul 2 al revistei publică rezoluția Consiliului culturii și artelor, luată la 11 aprilie 1953 cu ocazia celei de a doua ședințe consacrate criticii literare și artistice. Această rezoluție este un document interesant și plin de învățătură.

Rezoluția privește problemele de critică de artă în Republica Populară Polonă. Ea adresează un apel tuturor instituțiilor științifice, culturale și artistice, presei și uniunilor de creatori, ca să adîncească lupta pentru o critică literară și artistică consecvent marxistă, bazată pe metoda realismului socialist și pe experiența științei și artei sovietice. Critica literară și artistică trebuie să fie o forță activă care să contribuie la formarea creației contemporane și să ajute la ridicarea nivelului cultural al maselor largi populare.

Instituțiile de știință, cultură și artă, presa și uniunile de creatori, trebuie să-și pună toate puterile în serviciul luptei pentru o critică de înalt nivel ideologie și profesional, a luptei împotriva tuturor metodelor antirealiste, reacționare, estetizante, în creație și critică.

Rezoluția propune o serie de măsuri operative pentru îmbunătățirea activității criticii literare și artistice, cerînd Ministerului Culturii și uniunilor de creatori să activeze secțiile și comisiile de critică. Ea cere de asemenea uniunilor de creatori și Sindicatului presei să procedeze la o verificare a nivelului ideologic și profesional al celor ce se ocupă cu critica și recenzează operele literare și artistice în presă, și se adresează conducerii revistelor și ziarelor, rugîndu-le să consulte uniunea de creatori ori de cîte ori doresc ca cineva să ocupe un post de critic literar sau artistic. Institutele de stat și uniunile de creatori trebuie să ajute în permanență în munca lor pe redactorii revistelor și ziarelor care fac critică literară și artistică.

Rezoluția propune ca Ministerul Culturii, de acord cu Academia Polonă de Știință și cu celelalte ministere interesate să prelucreze un plan de pregătire a noilor cadre de critici literari și artistici, prin învățămîntul superior și prin cel de specialitate. Ea cere Ministerului Culturii și Radio-ului ca toate comisiile care apreciază opere de artă să fie formate din artiști creatori cu renume și prestigiu, al căror cuvînt și hotărîre documentată să fie primite de toți și să ajute la o mai bună orientare și la mersul înainte al artei. Rezoluția mai cere în încheiere să se asigure condiții cît mai bune de muncă criticilor literari și artistici, atît în ce privește pregătirea și informarea lor cît și în ce privește desfășurarea de fiecare zi a muncii, pentru ca ei să-și poată îndeplini rolul important pe care îl au în desfășurarea revoluției culturale.

★

Deosebit de interesante sînt în numărul 3 al revistei, articolele despre afișul polonez și despre caricatura polonă.

În articolul său despre o nouă dezvoltare a nivelului ideologic și politic al afișului polonez (nr. 3, p. 4—18), Jozef Mroszczak arată dezvoltarea deosebită pe care a luat-o în timpul regimului de democrație populară afișul polonez. În 1952, 70 de artiști plastici poloni s-au specializat în acest domeniu realizînd 190 afișe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

diverse. Unele afişe cu caracter politic au ajuns să fie tipărite în 50.000 exemplare. Pentru dezvoltarea mai departe a acestui domeniu al plasticii şi pentru îmbunătăţirea conţinutului ideologic şi tehnicii afişului e necesar, spune autorul articolului, ca şi teoreticienii şi istoricii de artă să se ocupe de problemele afişului, să studieze activitatea pictorilor şi să-i îndrume pe calea realismului socialist. O colaborare mai strînsă între pictori, scriitori şi gazetari, ar contribui şi ea la o mai bună dezvoltare a afişului. Presa, şi îndeosebi revistele de cultură şi artă, ar putea să ajute această dezvoltare printr-o critică principială susţinută.

Ca şi Mieczyslaw Porębski în articolul despre a III-a expoziţie anuală a plasticii polone, şi Ignaczy Witz în articolul despre problemele caricaturii polone (nr. 3, p. 19—32) arată că pe lîngă marile realizări ale caricaturii polone de la eliberare, caricaturiştii poloni vădesc o insuficientă cunoaştere a vieţii, a conflictelor ei adînci, reale, de aceea caricaturile lor sînt adesea lipsite de adevăr, nu sînt în stare să convingă, sînt şablonarde şi declarative. Artiştii plastici polonezi nu atacă cu toată vigoarea problemele esenţiale ale vieţii de azi a poporului polonez.

★

Numărul 5 al revistei este închinat marelui pictor polon Ian Mateiko, de la moartea căruia s-au împlinit, în 1953, 60 de ani. Cu acest prilej Institutul de artă din Varşovia a organizat la Varşovia şi Cracovia — oraşul lui Mateiko — o sesiune ştiinţifică. Cîteva din aspectele creaţiei marelui pictor, aşa cum au apărut din dezbaterile sesiunii, sînt cuprinse în acest număr al revistei.

« Cercetarea şi cunoaşterea adîncă a creaţiei lui Ian Mateiko — scrie Iuliusz Starzynski — ca şi a tuturor marilor noştri artişti progresişti din trecut, este problema fundamentală a legăturii noastre cu marea tradiţie realistă a picturii polone.

Problema lui Mateiko intră cu totul în munca de făurire a teoriei noi şi a noii practici a creaţiei artistice polone, pe drumul spre realismul socialist. Fără o atitudine clară şi fundamentată ştiinţific faţă de opera lui Mateiko, fără o analiză adîncă a valorilor ideologice şi tehnice ale artei, termenul de formă naţională ca unul din elementele realismului socialist nu capătă pentru noi conţinut deplin ».

Într-adevăr opera marelui pictor polon al secolului al XIX-lea pune în toată adîncimea ei problema valorii ideologice şi a caracterului naţional al artei. Ian Mateiko a fost un mare pictor şi un mare patriot. Principalul imbold al activităţii lui artistice a fost patriotismul lui fierbinte. « Pentru mine — a spus Ian Mateiko — arta este un fel de armă. Nu este îngăduit să desparţi arta de iubirea de patrie. Cine face aceasta nu îşi serveşte deplin patria, căci arta nu trebuie să fie numai în serviciul naţiunii, ci ea trebuie să fie o obligaţie, o jertfă pentru patrie, mai cu seamă în timpurile pe care le trăim ».

Iată ce scria în 1874 Stasov despre personalitatea şi opera artistică a lui Ian Mateiko:

« A fost printre pictorii polonezi unul care nu şi-a părăsit patria, ci a rămas la Cracovia şi toată viaţa lui s-a ocupat numai de teme poloneze, acesta a fost Mateiko. El stă în rîndul celor mai de seamă forţe artistice ale Europei secolului al XIX-lea. În anii cei mai buni ai forţei sale creatoare a pictat o serie de minunate tablouri din istoria patriei sale ».

Iar marele pictor rus Repin, care venise la Cracovia tocmai cînd Mateiko murise, scria în 1893: « Mateiko a avut un suflet mare care a putut să cuprindă toată durerea poporului său şi a reuşit să redea în operele sale, dragostea lui fără seamă faţă de patrie. În epoca tragică a decăderii şi impilării poporului înrobit, el a ştiut să desfăşoare în faţa ochilor lui imaginea puterii şi gloriei din trecut a naţiunii şi să-l îmbărbăteze ».

Pline de interes sînt şi dările de seamă asupra expoziţiilor regionale din diferitele oraşe ale Republicii Populare Polone, publicate în mai multe numere ale revistei. Ele ne dovedesc că alături de principalele centre culturale există în condiţiile regimului de democraţie populară, o viaţă artistică intensă şi în oraşe ca: Lodzi, Stalingorod, Bydgoszcz, Poznan Szczetin, Zacopane etc.

Trebuie amintite de asemenea foarte interesantele şi folositoarele ilustraţii însoţite de scurte note explicative cuprinse în fiecare număr sub titlul « Din moştenirea artei polone necunoscute pînă aci » care prezintă monumentele de arhitectură, sculptură şi pictură polone din cele mai vechi timpuri pînă în veacul nostru. Ele dezvăluie şi pentru polonezi, dar mai cu seamă pentru cititorii de peste hotare, contribuţia poloneză la moştenirea artistică universală.

MIHAI POP

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«ACTA HISTORIAE ARTIUM» *

În ultimii ani Academia de Ştiinţă ungară cunoaşte o nouă înflorire ce se răsfrînge tot mai mult în afara hotarelor R. P. Ungară. Iar revista care poartă scris în străvechea latină titlul « Acta Historiae Artium » oglindeşte doar o frîntură din activitatea acestei academii, care nu atît prin vorbele, cît prin faptele ei, tinde la « apărarea păcii, a progresului » şi la strîngerea relaţiilor internaţionale. Periodicul Academiei ungare este tipărit în germană, rusă, franceză şi engleză, fiecare din cele zece articole fiind apoi rezumate alternativ în aceste limbi de largă răspîndire.

« Acta Historiae Artium » este ceea ce se numeşte o revistă de cooperare intelectuală pe scară internaţională.

După recenziile revistelor de artă ale institutelor din Praga şi Varşovia (fiecare cu specificul ei), îşi poate afla locul în încheierea sumarului nostru, şi o succintă dare de seamă asupra frumoasei şi substanţialei publicaţii budapestene. Sumarul ei bogat ar cere chiar o mai largă discuţie.

Despre « Academiile de artă şi Asociaţiile din acea vreme », N. Rabinovszky prezintă un istoric al felului în care artiştii — încă din epoca feudală — s-au organizat în bresle, înjghebînd în cele din urmă, în veacul al XVI-lea, la Roma şi la Florenţa primele academii, curînd urmate şi la Paris, de Academia de arte creată de Colbert (1648) şi de filiala ei de la Roma: *Académie de France à Rome*.

Principiile călăuzitoare ale acestor vestite aşezăminte din vremea renaşterii şi a clasicismului au fost studierea artei după modelele antichităţii, precum şi a frumuseţilor naturii. În dauna culorii — desenul juca atunci rolul precumpănitor. Urmînd pilda Academiilor de artă oficiale, unii artişti au înfiinţat cîteva academii libere care n-au avut însă o viaţă prea lungă.

Începutul secolului al XIX-lea a însemnat şi declinul academiilor care abia în veacul al XX-lea au luat un real avînt stîrnind interes şi înlesnind maselor iniţierea în artă. Dintr-o sinteză a tradiţiilor clasice progresiste, înviorate de îndemnurile socialiste ale timpului s-au născut academiile ţărilor de democraţie populară cu un rol hotărîtor în dezvoltarea artelor.

« Cercetările de la Bundavar » de L. Gerevich ne înfăţişează rezultatele cercetărilor întreprinse vreme de patru ani pe locul unde se înălţau odinioară palatele medievale ale regilor unguri, la Bundavar, începînd cu cel al regelui Bella al IV-lea (1255) şi împodobite apoi treptat, treptat, de-a lungul veacurilor.

Opt mii de monumente de piatră adeveresc existenţa unor ateliere cu meşteri care au fost în măsură să împodobească această falnică reşedinţă europeană, ajunsă la apogeu sub domnia regelui Matei Corvin.

Poeţii şi pictorii contemporani care au zugrăvit aceste minunăţii, vin astăzi prin documentata lor mărturie, să întregească descoperirile făcute de cercetătorii ştiinţifici maghiari.

La construirea şi înfrumuseţarea palatului rezultă că în afară de meşteri unguri au muncit şi unii artişti italieni şi francezi. Iar pe uriaşul teritoriu al palatului — încins cu trei rînduri de metereze, cu poduri cu lanţuri şi cu bastioane — funcţionau « sub directa priveghere a lui Matei Corvin », ateliere de ceramică, de pictură pentru ilustrarea manuscriselor, de sticlărie, de sobe cu cahle în plăci aurite, de majolică, de argintărie. Toţi meşterii acestor ateliere lucrau pentru înfrumuseţarea cetăţii regale.

Scările fabulosului palat coborau pînă la Dunăre, unde corăbiile puteau acosta. Iar în curtea interioară, împodobită cu coloane şi cu o loggia, se afla statuia Palas-Athenei în bronz şi marmoră roşie, lucrată se pare de Verrocchio.

Interesanta dare de seamă asupra săpăturilor de la Bundavar este ilustrată prin peste 100 de fotografii care atestă bogăţia descoperirilor făcute. Aceste comori artistice zăceau îngropate acolo dedesubtul dărîmăturilor pricinuite de asediul turcilor şi al construcţiilor înălţate de Maria Tereza. Toate au fost date la iveală în ultimii ani.

« Observaţii pe marginea unui desen al lui Schongauer » — de L. Vayer, ne arată că, precursor al lui Dürer, Martin Schongauer « maestrul din Colmar », personalitate a artei germane din veacul al XV-lea, a introdus specificul acesteia în arta europeană, căci se bucura de o faimă care depăşea cu mult graniţele Germaniei. Schongauer a rupt lanţurile feudale, deschizînd în pictură drumul spre realism.

Desenul în peniţă « Coborîrea în infern » (analizat în acest articol de criticul L. Vayer) i-a fost inspirat artistului de texte biblice; lucrarea se află în Muzeul de artă din Budapesta.

---

* Academiae scientiarum hungaricae, tomus I, fasciculi 1-2, 1953.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În « Studii despre vechile colecții de sculptură din Muzeul de belle-arte », J. Baloch ne informează că, din anul 1950 (după reparrarea stricăciunilor pricinuite de război), Muzeul de belle-arte al Ungariei a deschis în unsprezece săli o expoziție permanentă în care se pot admira, printre altele, prețioase exponate descrise cu lux de amănunte și identificate prin comparație cu alte lucrări de artă aflate prin marile colecții, pe baza analizei de stil. Iată de pildă un crucifix monumental, sculptat în lemn în veacul al XIII-lea și reprezentînd pe Christ mort; sau o gingașe și mlădioasă madonă de marmoră albă cu surîsul sfios, lucrată în 1330 de Andrea Pisano (iar nu de Mino Pisano cum susținea A. Venturi); ori o « Răstignire » din Quatrocentto florentin, după Donatello; o terracotta din secolul al XVI-lea, « Adorația magilor » a unui meșter lombard, cu amănunte pitorești unde șirul Cavalerilor pelerini apare de după dîmburi; sau, în sfîrșit, bustul unui tînăr chipeș atribuit lui Baccio Bandinelli (1540); precum foarte vechile pietre cioplite: un puț de piatră venețian din al VII-lea veac, o coloană înflorată din veacul al XII-lea ș. m. a.

Analiza științifică a fiecărei opere, caracterizarea și exacta lor datare, analogia dintre operele aceluiași artist și precisa lor identificare, este înfățișată cu multă pătrundere de cercetătorul științific J. Baloch.

« Cristos purtînd crucea » și «Un portret de bărbat » atribuit lui Sebastiano del Piombo sînt două studii semnate de K. Garas și I. Fenyö.

Tema dramatică a lui « Cristos purtînd crucea » a preocupat pe Sebastiano del Piombo încă de la vîrsta de 20 de ani de cînd datează desenul lui, păstrat astăzi la Luvru. Aceeași temă a reluat-o apoi în două versiuni ce se găsesc la muzeele Prado (Madrid) și Ermitage (Leningrad) și în cele din urmă, în acest al treilea tablou aflat la Muzeul de Artă din Budapesta. Crist exprimă un sentiment apăsător, fără nici o nădejde și e construit ca un bloc; admirabilele lui detalii au fost puse în valoare prin restaurarea monumentalului tablou pictat în ulei pe marmoră, în 1531, în vremea cînd artistul era păstrător al sigiliului papal: *Il Piombo*.

Venețianul Sebastiano del Piombo a fost înrîurit de atmosfera poetică a lui Giorgione, de Rafael și de Michelangelo; acesta din urmă l-a ajutat cu sfaturi și îndemnuri. Influența acestor maeștri a dus uneori la măgulitoare asemuiri, dînd loc chiar la confuzii. Astfel, cîteva din tablourile lui del Piombo au fost atribuite lui Tizian sau Giorgione; iar « portretul de bărbat », socotit pînă mai ieri opera lui del Piombo, s-a adeverit a fi în fapt a lui Rafael.

În studiul « Un tablou recent achiziționat de Muzeul de belle-arte al Ungariei » de Czobar A. — este vorba de un tablou, pînă mai ieri necunoscut datorit lui Gaetano Gandolfi (1754—1802). El reprezintă pe sfîntul Martin călare, cu o chivără în cap și e fără îndoială inspirat de tabloul lui Tiepolo, « Sfîntul Ion cel Mare învingătorul Maurilor », aflat de asemenea la Muzeul din Budapesta.

« O nouă pînză a lui Lorenzo Lotto », de A. Pigler se ocupă de acest tablou cu subiect mitologic, înfățișînd pe Apollo adormit în Parnas la umbra dafinilor, în timp ce cele patru muze se scaldă voioase într-un heleșteu; pictura fusese atribuită unui maestru anonim din Țările de Jos (secolul al XVI-lea). Cercetările au stabilit că tabloul aparține lui Lorenzo Lotto, și a fost lucrat prin anul 1550.

În valorosul studiu « Legături între arta decorativă venețiană și cea orientală » de M. Agghazy, întîlnim zece gravuri pe lemn, găsite într-un manuscris venețian din secolul al XVI-lea, cu bogate motive florale și arabescuri de inspirație maură. Sînt vechi mărturii ale legăturii comerciale dintre Persia și Veneția, legături ce au dăinuit din Evul Mediu pînă în secolul al XV-lea, făcînd o apropiere între aceste două diferite civilizații.

Mai este vorba și de o lucrare a lui Hans Rudolf Manuel Deutsch și a lui Flötner, apărută în 1549 la Zürich, în care se menționează o carte a meșterilor patroni și înrîurirea exercitată asupra unui vestit zlătar ardelean de prin veacul al XVI-lea, ale cărui motive ornamentale se găsesc în manuscrisul zis « din Lugoș ». Numele argintarului ardelean, însă, nu ni s-a păstrat.

★

« Acta Historiae Artium », deși are un sumar puțin variat — prin studiile serioase și prin excelentele reproduceri fotografice, aruncă totuși o lumină deplină asupra unor opere aflate în tezaurul artistic al muzeelor maghiare. Colecțiile particulare — odinioară proprietatea vreunui nobil — au devenit astăzi bunuri obștești.

Tipărită în întregime pe Kunstdruck, « Acta Historiae Artium », prin aspectul ei atrăgător, ajută mult la cunoașterea valorilor artistice din republica vecină.

Alături de semenele ei cehoslovace și polone, revista Academiei R.P. Ungare vădește un înalt nivel cultural și pentru noi este un îndreptar și un îndemn.

BARBU BREZIANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPERTORIU LUCRĂRILOR REDACTATE ÎN CADRUL INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI AL ACADEMIEI R.P.R. DE LA ÎNFIINȚARE PÎNĂ LA 23 AUGUST 1954

(STUDII, COMUNICĂRI, ARTICOLE, NOTE)

ACADEMICIAN G. OPRESCU, Elemente progresiste ale artei noastre plastice din prima jumătate a secolului al XIX-lea (publicat în «Contemporanul» din 24 aprilie 1953).
— Contribuții noi la istoria picturii romînești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (publicat în «Contemporanul» din 3 iulie 1953).
— Realismul în pictura romînească, 1953, 18 pagini (studiu redactat pentru Institutul pentru relațiile culturale cu străinătatea).
— Noi și bogate perspective pentru arhitectura noastră (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).
— Sprijinul istoricilor și criticilor de artă sovietici în formarea unei juste înțelegeri a artelor noastre plastice clasice (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1954).
— Bisericile cetăți din Ardeal (comunicare prezentată în Sesiunea lărgită a Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din ianuarie 1954).

SECȚIA DE ARTĂ POPULARĂ

FLOREA BOBU FLORESCU, Portul din partea nordică a zonei Muscel și Argeș, 1949. 80 pagini și 40 planșe.

FLOREA BOEU FLORESCU și PAUL PETRESCU, Raporturi etnografice romîno-huțule, 1949 (comunicare prezentată în Sesiunea lărgită a Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din ianuarie 1954).

MARCELA FOCȘA, Portul din zona muntoasă a fostului județ Buzău, 1949. 49 pagini și 5 planșe.

FARAGO IOSEF, Portul maghiar din Călățele (în limba maghiară), 1949. 280 pagini și 40 planșe.
— Portul din Torocko, 1950. 50 pagini și 20 planșe.

FLOREA BOBU FLORESCU, Portul din regiunea Sibiu (partea istorică), 1950. 50 pagini și 50 planșe.

T. BĂNĂȚEANU, Portul din Oaș, 1950. 60 pagini și 20 planșe.

IULIU BIELZ, Portul săsesc din zona Sibiului, 1950. 100 pagini și 40 planșe.

MARCELA FOCȘA, Portul din partea nordică a fostului județ Dîmbovița, 1950. 20 pagini.

T. BĂNĂȚEANU, Ceramica de la Glogova, 1951. 60 pagini și 10 planșe.

FARAGO IOSEF, Covorul secuiesc, 1951. 20 pagini și 5 planșe.

FLOREA BOBU FLORESCU, Ceramica neagră de la Marginea, 1951. 60 pagini și 30 planșe.
— Opincile la romîni, 1951. 100 pagini și 78 planșe.

GHEORGHE FOCȘA, Olăritul în Gorj, 1951. 90 pagini și 20 planșe.

IULIU BIELZ, Arta populară în zona Bistriței, 1951. 45 pagini și 20 planșe.

KÓS KÁROLY, Olăritul în Ciuc, 1951. 40 pagini și 20 planșe.

T. BĂNĂȚEANU, Arta populară în satele specializate din sudul raionului Beiuș, reg. Oradea, 1952. 37 pagini și 15 planșe (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).

NICOLAE DUNĂRE, Textilele din raionul Beiuș, 1952. 45 pagini și 30 planșe.
— Textilele din Bihor, 1952 (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).
— Portul din raionul Beiuș, 1952. 50 pagini și 20 planșe.
— Raporturi maghiaro-romîne în zona Cașinului, 1952. 19 pagini.
— Aspecte de artă populară în raionul Beiuș, 1952 (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1954).

FLOREA BOBU FLORESCU, Portul de pe valea Bistriței, 1952. 60 pagini și 25 planșe.
— Ceramica de pe valea Bistriței, 1952. 20 pagini și 7 planșe.

GHEORGHE FOCȘA, Arhitectura de pe valea superioară a Jiului, 1952. 250 pagini și 50 planșe.

NAGY EUGEN, Portul din zona Cașin, 1952. 45 pagini și 20 planșe.

KÓS KÁROLY, Arhitectura în zona Cașin, 1952. 60 pagini și 40 planșe (un extras publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1954).
— Cahlele din Ciuc, 1952. 20 pagini și 15 planșe (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PAUL PETRESCU, Arhitectura pe valea Bistriţei, 1952. 63 pagini şi 10 planşe.

PAUL STAHL, Interiorul locuinţelor de pe valea Bistriţei, 1952. 50 pagini şi 5 planşe.

IULIU BIELZ, Arta populară în Ţara Bîrsei, 1952.

BORIS ZDERCIUC, Meşteşugurile ţărăneşti din raionul Beiuş, 1952. 18 pagini.

SZENTIMREI JUDITH, Ţesăturile din zona Caşin, 1952. 30 pagini şi 20 planşe.

MARCELA FOCŞA, Industria casnică şi portul din zona Jiului, 1952. 80 pagini şi 20 planşe.

PAUL STAHL şi PAUL PETRESCU, Elemente de înfrumuseţare, la casele ţărăneşti de pe valea Bistriţei, 1953.

TANCRED BĂNĂŢEANU, EMILIA IONESCU şi B. ZDERCIUC, Arta populară în gospodăria agricolă colectivă Ieud, 1953 (comunicare prezentată în Sesiunea lărgită a Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din ianuarie 1954),

FLOREA BOBU FLORESCU, Interpretarea elementelor etnografice de pe monumentul de la Adam-Clissi, 1953. 60 pagini şi 57 planşe.

— Ceramica neagră, 1953. Prezentarea sintetică. 10 pagini şi 4 planşe (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2.1954).

— Cuptoare de ceramică din Moldova, 1953. 43 pagini şi 30 planşe (comunicare prezentată în Sesiunea lărgită a Secţiunii a VI a a Academiei R.P.R., din ianuarie 1954).

— Articole de port ignorate de etnografii din trecut, 1953 (notă publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2 1954).

— Portul local reprezentat pe fresca descoperită în catacomba de lîngă Silistra din secolele III—IV e.n., 1953.

F. B. FLORESCU, P. PETRESCU şi P. STAHL, Aspecte ale artei populare romîneşti şi huţule pe valea superioară a rîului Moldova, 1953.

GH. FOCŞA, Elemente decorative exterioare la casele ţărăneşti din zona Gorj, 1953 (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

— Elemente artistice la bordeiele din zona Romanaţi, 1954. 20 pagini.

PAUL STAHL şi PAUL PETRESCU, Cojocul din Romanaţi, 1954. 15 pagini.

FLOREA BOBU FLORESCU, Elemente etnografice în « Descriptio Moldaviae », de D. Cantemir, 1954. 10 pagini.

FLOREA BOBU FLORESCU în colaborare cu CORINA NICOLESCU, Arhitectura din Ţările Romîneşti în veacurile XVI—XVII, după mărturiile călătorilor, 1954. 15 pagini.

EMILIA IONESCU, Noua orientare în arta aplicată, 1954. 15 pagini.

BORIS ZDERCIUC, Arhitectura din Ieud (Maramureş), 1954. 8 pagini.

PAUL PETRESCU şi PAUL STAHL, Gospodării cu ocol întărit pe teritoriul ţării noastre, 1954. 18 pagini.

FLOREA BOBU FLORESCU, Confecţionarea de fluiere în zona Vîlcea, 1954. 12 pagini.

SECŢIA DE ARTĂ FEUDALĂ

THEODORA VOINESCU în colaborare cu CORINA NICOLESCU, Contribuţii la cunoaşterea sculpturii ornamentale în Ţara Romînească şi Moldova în secolele XIV—XVI, 1951. 31 pagini.

CORINA NICOLESCU, Raport asupra ceramicii din Muzeul Suceava, 1951.

THEODORA VOINESCU, Rapoarte asupra cercetărilor în reg. Craiova, 1951—1952.

CORINA NICOLESCU, Raport asupra cercetărilor arheologice din 1952 la Suceava. Colaborare cu colectivul arheologic al Muzeului de Antichităţi (Ceramica şi materialul din cimitir). 15 pagini (publicat în « Studii şi cercetări de istorie veche », nr. 1—2, 1953).

Academician G. OPRESCU, TH. VOINESCU, C. NICOLESCU şi ŞTEFAN BALŞ, Manual de istoria artelor plastice romîneşti în R.P.R., vol. I (Arta în epoca feudală), 1953. 187 pagini şi 200 planşe.

COLECTIV, Mănăstirea Dragomirna, 1953. 30 pagini şi 20 planşe.

THEODORA VOINESCU, Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova în secolele XVIII—XIX, 1953 (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1954).

CORINA NICOLESCU, Decorul mănăstirii Neamţ în legătură cu ceramica monumentală din Moldova în secolul al XV-lea, 1953. 25 pagini şi 30 planşe (comunicare prezentată în Sesiunea lărgită a Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din ianuarie 1954).

THEODORA VOINESCU, Manuscrisele lui Anastase Crimca de la mănăstirile Suceviţa şi Dragomirna, 1953 (comunicare prezentată în Sesiunea Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din ianuarie 1954).

— Manuscrise ale lui Anton Pann în biblioteca mănăstirii Tismana, 1953 (notă publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1954).

CORINA NICOLESCU, Locuinţe domneşti în cuprinsul mănăstirilor în secolele XV—XVII, 1953 (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei » nr. 3—4, 1954).

THEODORA VOINESCU şi PETRE OPREA, Meşteri locali în pictura feudală din regiunea Craiova, 1953 (notă publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1954).

CORINA NICOLESCU, Ceramica decorativă în arhitectura veche romînească, 1953. 12 pagini şi 13 planşe (publicat în revista « Arhitectura în R.P.R. », nr. 2, 1954).

— Arhitectura bisericilor de lemn, 1953. 12 pagini şi 20 planşe (capitol în cadrul Albumului de artă populară, editat de Institutul pentru relaţiile culturale cu străinătatea).

MARIN GOLFIN NICOLAU, Veşmintele din mormintele de la Putna, 1953 (notă).

ŞTEFAN BALŞ, Vechi locuinţe din Gorj în secolele XVII—XVIII. (Publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

MIHAI BERZA, B. Grekov, istoric de artă (notă publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

FLORENTINA DUMITRESCU, Ornamentica figurativă la mobilierul religios în secolul al XVI-lea în Moldova (notă publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

CORINA NICOLESCU în colaborare cu FL. B. FLORESCU, Arhitectura din Ţările Romîneşti în veacurile XVI—XVIII, după mărturiile călătorilor, 1954. 15 pagini.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MIHAI BERZA, Stemele moldoveneşti din timpul lui Ştefan cel Mare, 1954 (comunicare prezentată la Secţiunea a VI-a a Academiei R.P.R.).

HEINZ STĂNESCU, Meşterii din vremea lui Ştefan cel Mare, 1954. 5 pagini.

SECŢIA DE ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

Acad. G. OPRESCU, ION FRUNZETTI şi MIRCEA POPESCU, Crearea şcolilor de arte frumoase în Ţările Romîne (comunicare publicată în « Buletinul ştiinţific al Secţiunii de ştiinţa limbii, literatură şi arte », t. I, nr. 1—2, 1951).

— Pictorul Sava Henţia (comunicare prezentată în şedinţa Secţiunii a VI-a a Academiei din 30 mai 1951).

— Theodor Aman portretist (comunicare prezentată în şedinţa Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 26 septembrie 1951).

RADU BOGDAN, Date noi în legătură cu patriotismul lui Theodor Aman (comunicare prezentată în şedinţa Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din octombrie 1952, publicată în rezumat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1954).

LELIA RUDAŞCU, Contribuţii la cercetarea perioadei de formaţie a pictorului N. Grigorescu (comunicare prezentată în şedinţa Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 31 octombrie 1952, publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr 3—4, 1954).

REMUS NICULESCU, Contribuţii la istoria începuturilor picturii romîneşti moderne (comunicare prezentată în şedinţa a Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 18 iunie 1952, publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1954).

Academician G. OPRESCU, ION FRUNZETTI, MIRCEA POPESCU, RADU BOGDAN şi REMUS NICULESCU (colaboratori T. ENESCU şi GEORGETA PĂDURELEANU), Manual de istoria artelor plastice romîneşti în R.P.R., vol. II (Arta în epoca modernă şi contemporană), 1953. 280 pagini şi 230 planşe.

ION FRUNZETTI, MIRCEA POPESCU şi REMUS NICULESCU, Nicolae Bălcescu şi artele plastice (comunicare prezentată în şedinţa Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 2 ianuarie 1953, publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1954).

RADU BOGDAN, « Griviţa 1953 », tabloul lui G. Miklossy, 1953 (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1954).

THEODOR ENESCU, Tema luptei pentru pace în plastica noastră, 1953 (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1954).

ION FRUNZETTI, Şcolile ţărăneşti de pictură din Banat, 1953 (notă publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1954).

REMUS NICULESCU, Începuturile sculpturii statuare romîneşti, 1953 (comunicare prezentată în şedinţa Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 13 februarie 1953, publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

MIRCEA POPESCU, Despre dezvoltarea picturii istorice romîneşti în secolul al XIX-lea, 1953 (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

ION FRUNZETTI, Pictorul bănăţean Nicolae Popescu, 1953 (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

RADU BOGDAN, Date noi despre Ion Andreescu, 1953 (comunicare prezentată în Sesiunea lărgită a Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din ianuarie 1954).

— Pictura lui J. Al. Steriadi — cu prilejul a 50 de ani de activitate creatoare (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

REMUS NICULESCU; Miniaturistul Mondonville (comunicare prezentată Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. în martie 1954, publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

MIRCEA POPESCU, Date noi despre Sava Henţia (notă publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

RADU IONESCU, Tablouri de Chladek, puţin cunoscute (notă publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

THEODOR ENESCU, Testamentul lui Nicolae Grigorescu (notă publicată în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1954).

AMELIA PAVEL, Metode de prezentare a unor monografii de pictori de către cercetători sovietici, 1954. 23 pagini.

RADU IONESCU, Date noi despre pictorul Elliescu, 1954. 5 pagini.

ION FRUNZETTI, Sculptorul D. Paciurea — monografie ştiinţifică, 1954. 60 pagini şi 30 planşe.

LELIA RUDAŞCU, Pictorul Nicolae Grigorescu — monografie de popularizare, 1954. 30 pagini şi 50 planşe.

RADU BOGDAN, Pictorul Theodor Aman — monografie ştiinţifică, 1954. 160 pagini şi 140 reproduceri.

— Pictorul Ion Andreescu — monografie de popularizare, 1954. 30 pagini şi 50 planşe.

THEODOR ENESCU, Pictorul Camil Ressu, 1954. 30 pagini.

SECŢIA DE TEATRU

SIMION ALTERESCU, Caragiale, critic teatral, 1952 (comunicare prezentată la Secţiunea a VI-a a Academiei R.P.R. în ianuarie 1952, publicată în « Viaţa Romînească », nr. 2, 1953).

FLORIN TORNEA, Caragiale, director de teatru, 1952 (comunicare prezentată în şedinţa Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 15 februarie 1952).

VIRGIL BRĂDĂŢEANU şi FLOREA CŢIN MIHAI, Jocul mocănaşilor — schiţă monografică, 1952. 20 pagini.

SIMION ALTERESCU, FLORIN TORNEA, ANCA COSTA-FORU şi SCARLAT FRODA, Teatrul Naţional « I. L. Caragiale », Monografie. 450 pagini.

SIMION ALTERESCU, Întemeierea Teatrului Naţional din Bucureşti, consecinţă a avîntului cultural paşoptist, 1952 (comunicare prezentată la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Secţiunea a VI-a a Academiei R.P.R., publicată în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).

FLORIN TORNEA, Rolul lui Costache Aristia şi Costache Caragiale în formarea artei teatrale la noi, 1953 (publicat în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).

— Costache Caragiale, monografie, 1953. 120 pagini. Apărută în volum la E.S.P.L.A.

ION MASSOFF, Matei Millo — schiţă monografică, 1953.

SIMION ALTERESCU, Caracterul social al conflictului în dramaturgia actuală, 1953 (comunicare prezentată în Sesiunea lărgită a Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din ianuarie 1954).

FLOREA CÂTIN MIHAI, Contribuţia lui Eliade Rădulescu la dezvoltarea teatrului romînesc, 1953 (comunicare prezentată Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R., publicată în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1954).

CRIN MUGUR TEODORESCU, Primele reprezentaţii romîneşti cu «Revizorul» de Gogol, 1953 (comunicare prezentată în Sesiunea lărgită a Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din ianuarie 1954, publicată în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).

SCARLAT FRODA, Acţiuni de protest ale actorilor din Teatrele naţionale la sfîrşitul secolului al XIX-lea, 1953 (publicat în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).

ANCA COSTA-FORU, Contribuţia lui C. D. Aricescu la dezvoltarea teatrului romînesc, 1953 (publicat în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).

S. ALTERESCU, FL. TORNEA, ANCA COSTA-FORU, SCARLAT FRODA şi FLOREA CÂTIN MIHAI, Evoluţia concepţiilor estetice teatrale în prima jumătate a secolului al XIX-lea, 1953—1954. 400 pagini.

S. ALTERESCU, Drama populară haţulă, 1954. 25 pagini.

FLORIN TORNEA, Un dramaturg ignorat: Iordache Golescu (notă publicată în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1954).

ANCA COSTA-FORU, În legătură cu trupele actoriceşti ambulante la sfîrşitul secolului trecut (notă publicată în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1954).

FLORIN TORNEA, Dezvoltarea realismului scenic în decada 1944—1954. 30 pagini.

SCARLAT FRODA, Odobescu şi teatrul, 1954, 20 pagini.

ANCA COSTA-FORU, Concepţiile lui Haşdeu despre teatru, 1954. 15 pagini.

CONSTANTIN FLOREA MIHAI, Manuscrise inedite ale lui Matei Millo, 1954. 8 pagini.

SECŢIA DE MUZICĂ

ANDREI TUDOR, D. G. Kiriac şi problema culegerilor de folclor, 1951—1952. 14 pagini.

ANDREI TUDOR, I. L. Caragiale şi muzica, 1952. 16 pagini (comunicare prezentată în şedinţa Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 6 iunie 1952).

NICOLAE MISSIR, Al. Berdescu folclorist — studiu monografic, 1952.

ANDREI TUDOR, Opera în cadrul Teatrului Naţional, 1952 (capitol în monografia «Teatrul Naţional I. L. Caragiale»).

COLECTIV, Catalogul lucrărilor muzicale inspirate din războiul pentru independenţă, 1952.

— Catalogul manuscriselor muzicale G. Ştefănescu aflate în Biblioteca Academiei R.P.R., 1952.

STELLA SAVA, Insemnări privitoare la condiţia socială a lăutarilor în Ţările Romîne la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul secolului al XIX-lea, 1952—1953 (notă publicată în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).

— Cu privire la introducerea cîntării corale şi a limbii romîneşti în biserica din Principate (publicat în revista «Muzica», nr. 4, 1954).

— Şcoala arhimandritului Vissarion — studiu, cu corpus de documente, 1952—1953 (un extras publicat în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).

ŞTEFAN MĂRCUŞ, Corurile din Ardeal şi Banat, 1952—1953.

NICOLAE MISSIR, Carol Miculi. Studiu monografic, 1953.

ANDREI TUDOR, Începuturile criticii muzicale, 1953.

ANCA BURSAN, N. Filimon, critic muzical, 1953.

MARIA MUZICESCU, Gavriil Muzicescu (comunicare prezentată în Sesiunea lărgită a Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din ianuarie 1954, publicată în revista «Muzica», nr. 4, 1953).

MARIA MUZICESCU şi NICOLAE MISSIR, Eduard Wachman şi începuturile concertelor simfonice la Bucureşti, 1953 (publicat în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1954 şi în extras, în «Muzica», nr. 1, 1954).

ANDREI TUDOR, Privire asupra începuturilor teatrului liric în Ţările Romîneşti (publicat în revista «Muzica», nr. 1, 1953).

— Schiţă istorică despre începuturile teatrului liric (publicat în broşură ca anexă la revista «Muzica», nr. 2, 1954).

— Caracterul de masă al vieţii şi creaţiei muzicale romîneşti după 23 august 1944 (comunicare prezentată în şedinţa Secţiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 22 mai 1953, publicată în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1954).

— Ciprian Porumbescu, 1953 (comunicare prezentată la Secţiunea a VI-a a Academiei R.P.R.

MARIA MUZICESCU, Prime audiţii de muzică rusă la Bucureşti, 1954.

ANCA BURSAN şi N. MISSIR, Concertele Reményi la Bucureşti, 1954.

ANDREI TUDOR, Documente privitoare la relaţiile muzicale italo-romîne, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LELIA RUDAŞCU

O boală necruţătoare a răpus din viaţă pe Lelia Rudaşcu, colaboratoarea Institutului nostru, membră în Consiliul ştiinţific şi în Comitetul de redacţie al revistei Institutului.

Numele ei s-a înscris cu merite deosebite în domeniul activităţii culturale în patria noastră. Cunoscătoare în problemele artei plastice, prin îndemnurile sale — din presă şi de la catedră — a contribuit la răspîndirea, printre artişti şi critici, a principiilor rodnice ale realismului socialist. Linia ideologică şi îndrumările Partidului au găsit în Lelia Rudaşcu o susţinătoare activă, care a ştiut să descopere în creaţiile artiştilor clasici şi să stimuleze în cele ale artiştilor moderni, tocmai însuşirile care leagă arta de popor şi îi conferă întreaga ei valoare socială.

Moartea Leliei Rudaşcu răpeşte revistei noastre o colaboratoare preţuită, iar culturii în R.P.R. o activistă de merit.

Colectivul de cercetători ştiinţifici
al Institutului de istoria Artei
al Academiei R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ABONAMENTELE SE FAC LA OFICIILE POŞTALE
PRIN FACTORII POŞTALI ŞI DIFUZORII VOLUNTARI
DIN INTREPRINDERI ŞI INSTITUŢII

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ERATĂ

Pag.	rîndul:	în loc de	se va citi:	din vina cui s-a făcut greşeala
22	17 de sus	Horei	Horal	Editura
50	8 de jos	aleăsturi	alesături	Tipografia
100	8 de jos	caracterizare	caracterizarea	Editura
124	15 de jos	pe cel al lui Mihai Viteazul	pe cel zugrăvind scena în care solii turci ai lui Mehmed prezintă daruri lui Mihai Viteazul.	Editura

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PANAIT ISTRATI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Preţul 10 lei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro